

DÉPARTEMENT DES ARTS, LANGUES ET LITTÉRATURES

Faculté des lettres et sciences humaines



**Le cortège des morts : essai sur les spectres chez quatre poètes québécoises contemporaines**

suivi de

***Les Miraculeuses***

Par

Vanessa Courville

Thèse présentée pour l'obtention du

DOCTORAT EN ÉTUDES FRANÇAISES (PROFIL CRÉATION)

Sherbrooke

Automne 2020

## COMPOSITION DU JURY

***Le cortège des morts : essai sur les spectres chez quatre poètes québécoises contemporaines ;  
suivi de Les Miraculeuses***

Vanessa Courville

Cette thèse a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

André Marquis, directeur de recherche  
Vice-doyen à l'enseignement  
Faculté des lettres et sciences humaines  
Université de Sherbrooke

Nathalie Watteyne, examinatrice  
Département des arts, langues et littératures  
Faculté des lettres et sciences humaines  
Université de Sherbrooke

Stéphane Martelly, examinatrice  
Département des arts, langues et littératures  
Faculté des lettres et sciences humaines  
Université de Sherbrooke

Michaël Trahan, examinateur  
Département de littérature, théâtre et cinéma  
Faculté des lettres et sciences humaines  
Université Laval

Université de Sherbrooke

## RÉSUMÉ

Les spectres hantent la littérature depuis l'Antiquité. Des récits mythiques grecs, en passant par le théâtre shakespearien (la scène reconnue du fantôme paternel dans *Hamlet*), ils se perpétuent au XIX<sup>e</sup> siècle avec, entre autres, les écrits de Poe et de Maupassant. Ils suscitent encore aujourd'hui l'intérêt des littéraires. La présente recherche-crédation étudie les spectres dans la poésie québécoise contemporaine écrite par des femmes pour montrer en quoi ils sont constitutifs d'une manière d'envisager le monde qui interfère avec le mouvement de l'écriture. Considérant que cette interférence est intimement liée à l'état de hantise subi par la voix du texte, nous explorons l'idée que la poétique relève elle-même du fantomatique. D'un point de vue méthodologique, cette thèse se situe au carrefour des approches de la création littéraire, de la philosophie des apparitions, des questions de deuil et des recherches portant sur l'héritage. La première partie comprend un essai, au sens où l'entend Adorno, qui observe les figures spectrales dans le processus créatif et dans les œuvres poétiques de Geneviève Amyot, de Denise Desautels, de Louise Dupré et d'Élise Turcotte afin de circonscrire une (h)anthologie au féminin. Sous la forme de poèmes, la deuxième partie est constituée d'une création qui aborde le mythe de la Miraculeuse avant de révéler son potentiel spectral au sein de l'espace scripturaire à travers les thèmes de la maternité et du double. La troisième partie consiste en une réflexion critique qui vise à établir une lignée avec les poètes du corpus. Cette filiation est possible en raison d'une lecture herméneutique, plus près du sens, qui ouvre l'espace créatif des lecteurs et des lectrices, amenées ensuite à prendre la plume. Les trois composantes de la thèse (l'essai, la création et la réflexion critique) permettent d'établir un lien entre l'acte de création, l'expérience poétique des femmes et la hantise.

**Mots-clés :** Amyot, Desautels, Dupré, Turcotte, poésie, hantise, spectres, spectralité, revenance, deuil, héritage, communauté, corporalité.

## TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	3
Table des matières.....	4
Remerciements.....	8
<b><u>INTRODUCTION</u></b> .....	9
Volet essayistique.....	10
Volet créatif.....	21
<b><u>I. LE CORTÈGE DES MORTS : ESSAI SUR LES SPECTRES CHEZ QUATRE POÈTES QUÉBÉCOISES CONTEMPORAINES</u></b> .....	29
Chapitre premier : Prologue.....	30
Chapitre deuxième : Blessure.....	56
2.1. La figure de l'endommagée chez Geneviève Amyot.....	59
2.1.1 L'écriture comme un geste de lenteur à contretemps.....	61
2.1.2 L'essentiel au bord du gouffre.....	63
2.2 La mort intacte : <i>Je t'écirai encore demain</i> .....	74
2.2.1 Lettre de septembre.....	75
2.2.2 Lettre de novembre.....	77
2.2.3 Lettre de décembre.....	79
2.2.4 Lettres de janvier.....	80
2.2.5 Lettres de février.....	81
2.2.6 Lettre de mars.....	86
2.2.7 Lettre d'avril.....	87
2.2.8 Lettres de mai.....	88
2.2.9 Lettres de juin et d'août.....	89
2.2.10 Dernière lettre de septembre.....	90

<b>Chapitre troisième : Deuil</b> .....	93
3.1 La figure de l'archéologue de l'intime chez Denise Desautels.....	95
3.1.1 La chambre comme un observatoire de soi.....	97
3.1.2 L'expérience de l'enfouissement.....	98
3.1.3 Ce qui diffère dans la répétition.....	101
3.1.4 L'interdépendance des artistes dans la crainte.....	103
3.2 <i>Tombeau de Lou</i> de Denise Desautels: l'archéologie funéraire de l'amie disparue.....	104
3.2.1 Les avenues plurielles de l'œil.....	106
3.2.2 Une chambre à soi, un lieu où mourir.....	110
3.2.3 La préexistence de la mort.....	112
3.2.4 La mort comme donnée structurante de l'amitié.....	113
3.2.5 L'incompatibilité entre les « deuilants » et les cycles naturels.....	114
3.2.6 Division entre ciel et terre : des mots pour la survie.....	115
3.2.7 La fabrication d'un tombeau intime.....	117
3.2.8 Lou : une intruse au creux de la langue.....	118
<b>Chapitre quatrième : Équilibre</b> .....	121
4.1 La figure de la funambule chez Louise Dupré.....	123
4.1.1 De l'apprentissage des saltimbanques.....	124
4.1.2 Écriture corporelle, écriture de résistance.....	125
4.1.3 : La passion : une discipline de foi.....	129
4.2 <i>Plus haut que les flammes</i> : la hantise des camps de la mort comme l'épreuve ultime de l'équilibre.....	130
4.2.1 Déchirer les camps de la mort par l'art.....	132
4.2.2 Une physique de la douleur.....	134
4.2.3 Du vertige à la paralysie : la convocation de Francis Bacon.....	136
4.2.4 Reprises bibliques et pertes de repère.....	137
4.2.5 L'enfant et le sacré.....	138
4.2.6 La croyance des mères.....	139
4.2.7 La chorégraphie du vivre.....	140

4.2.8 De la traversée du corps à l'indispensabilité de la main (gauche).....	142
4.3 <i>La main hantée</i> : de l'intime au collectif .....	143
4.3.1 « Tu écris pauvre ».....	143
4.3.2 La poésie en tant que guide de survie.....	145
4.3.3 Les leçons du monde.....	146
4.3.4 Une communauté de témoins.....	148
<b>Chapitre cinquième : Voir</b> .....	151
5.1 La figure de l'hôtesse de la maison étrangère chez Élise Turcotte.....	153
5.1.1 La maison étrangère comme un atelier où accueillir les morts.....	155
5.1.2 De la maison étrangère à la forêt : dissolution des frontières entre le dedans et le dehors.....	157
5.2 <i>Ce qu'elle voit</i> : la création d'un monde frontalier.....	163
5.2.1 La circularité hantée du départ et du retour.....	164
5.2.2 Orpheline parmi les orphelins : se fondre dans l'absence de réponse.....	167
5.2.3 La contre-allée de la mort.....	168
5.2.4 La possibilité de l'adresse à l'homme amoureux.....	169
5.2.5 L'impuissance de la justice divine.....	171
5.2.6 Les pages envolées du journal.....	172
5.2.7 Du journal réel de Richie au journal poétique de la cité des mortes.....	174
5.2.8 La mainmise sur le désert et la disparition des filles.....	175
5.2.9 Le regard de la poète : la communion de l'invisible et du visible.....	176
<b>Chapitre dernier : Dépositaires</b> .....	179
<b><u>II. LES MIRACULEUSES</u></b> .....	195
<b>La nécropole : Prologue</b> .....	197
<b>Visitation</b> .....	204
<b>Le trou dans le ventre</b> .....	206
<b>La veilleuse</b> .....	218

<b>Le pivot (dialogue autour du renversement)</b> .....	244
<b>De chair et de sang</b> .....	248
<b>Les graciées de l'aurore</b> .....	275
<b><i>In memoriam</i></b> .....	286
<b>La naissance</b> .....	288
<b><u>III. CONCLUSION GÉNÉRALE</u></b> .....	293
<b><u>BIBLIOGRAPHIE</u></b> .....	321

## Remerciements

Je remercie mon directeur, André Marquis, non seulement pour la justesse de ses commentaires et l'assiduité de ses relectures, mais aussi pour m'avoir appris que tout chemin est bon pour aller là où on doit arriver dans l'écriture poétique. De plus, son accueil bienveillant et son approche sans jugement m'ont permis de déployer ma créativité dans un espace agréable. Pour cela, je lui voue une profonde reconnaissance.

Je remercie Catherine Dussault Frenette pour son amitié indéfectible, ses analyses lucides et sa grande âme. Sa présence, peu importe la situation, a toujours été, et demeure, une raison suffisante pour continuer avec confiance. À ses côtés, j'ai découvert l'importance des alliances entre femmes et l'obligation de construire des « échelles de fortune » pour nous sortir du trou, là où nous sommes atteignables, mais tenues coude à coude par la sororité.

Je remercie mon amie Marie-Dominique Duval pour son rire tonitruant, qui a accompagné le mien, aussi peu discret, pendant nos périodes de travail. Sa force de caractère, sa franchise et sa générosité sont pour moi une source d'inspiration. Je la remercie aussi pour la grande confiance avec laquelle elle m'a ouvert les portes de l'enseignement, me montrant, par le fait même, à devenir une meilleure professeure, détachée de ses feuilles, spontanée mais compétente, enthousiaste, vraie.

Je remercie ma famille puisque son amour a toujours été ma plus grande source de motivation. Je remercie également mes amis de toujours Anne Forget et David Gauthier, puis mes nouvelles amies Catherine Dumont et Maude M. Sévigny, qui m'offrent le privilège d'évoluer à leurs côtés.

Enfin, je remercie la loge de Queenston qui m'a permis, pour reprendre les mots de Camus, « d'abandonner toute prétention – à l'égard de l'argent » et de me placer devant « l'incertain de l'avenir, mais la liberté absolue à l'égard de mon passé et de moi-même. Là est ma pauvreté et ma richesse unique ».



## INTRODUCTION

J'ai peur parce que ça me regarde, parce que l'autre chose me regarde faire et m'entraîne au moment même où je multiplie les gestes de maîtrise.

- Jacques Derrida, *Points de suspension*.

Et les vers qu'on me dicte viennent se déposer  
Sur la neige blanche du papier.

- Anna Akhmatova, *Les Secrets du métier*.

Dans l'écriture, tout se passe comme si la quête de la forme est hantée par quelque chose de plus grand que soi, qui dépasse la notion du connu. Représenter ce mouvement dans l'expérience de l'acte de création relève de l'ordre de l'impossible. Étant donné que mon travail scripturaire est intrinsèquement lié à cette intuition, ma thèse en recherche-crédation convie la figure des spectres pour réfléchir la vie par rapport à la mort. Ces mêmes spectres surviennent dans un entre-deux où l'artiste possédé se retrouve pris dans le détour des choses par un ailleurs qui tente de se rapprocher. L'erreur serait de tenter d'éviter ce retour dans l'acte de création. L'écriture ne s'apprend pas par soi-même, mais par la volonté d'accueillir la spectralité dans un espace – ici, le mien – et de laisser les revenants nous apprendre à écrire.

## VOLET ESSAYISTIQUE

Devant chaque création naissante, je suis concernée par ces apparitions-disparitions qui ne peuvent se réduire à des faits objectifs. Je tenterai donc de suivre mes intuitions, la création n'étant pas « une affaire de stabilité, elle est une dynamique, un mouvement à saisir, un processus<sup>1</sup> ». Le volet essayistique de ma thèse en recherche-crédation prendra donc la forme d'un essai, au sens d'une forme autonome, telle que l'entend Theodor W. Adorno, avec une posture philosophique sous-jacente à mon cheminement artistique. « L'essai comme forme », dit Adorno, « s'expose à la terreur ; le prix de son affinité avec l'expérience intellectuelle ouverte, c'est l'absence de certitude que la norme de la pensée établie craint comme la mort<sup>2</sup> ». Ce travail n'est possible qu'avec mon

---

<sup>1</sup> Jean-Simon Desrochers, *Processus Agora*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2015, p. 25.

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno, « L'essai comme forme », *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1999, p. 17.

engagement dans la lecture d'autres essais, car « chaque œuvre est une pédagogie destinée à former son lecteur [et sa lectrice]<sup>3</sup> ». Ces mêmes essais enrichiront mon expérience intuitive et m'ouvriront les voies propres à la création. Ils me permettront d'avancer dans la réflexion littéraire et de devenir, sensible à l'expérience des apparitions, témoin du monde qui m'entoure, au même titre que les poètes québécoises de mon corpus : Geneviève Amyot avec *Je t'écrirai encore demain* (1994), Denise Desautels avec *Tombeau de Lou* (2000), Louise Dupré avec *Plus haut que les flammes* (2010) et *La main hantée* (2016), puis Élise Turcotte avec *Ce qu'elle voit* (2010). Ainsi, je m'intéresserai aux manifestations récurrentes des morts à la fois comme figure et comme voix médiatisée par les poètes pour montrer comment cela participe d'une forme éminemment originale d'écriture.

Dans son ouvrage exhaustif *Le temps des fantômes. Spectralités de l'âge moderne (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Caroline Callard revient sur l'omniprésence des fantômes à l'Antiquité, au Moyen Âge, mais aussi à la Renaissance. En retraçant diverses apparitions à travers l'Histoire, elle observe comment, au début de l'âge moderne, il y a une résurgence des spectres. Son approche historique propose une « enquête au niveau de l'expérience sensible des personnes et des lieux hantés<sup>4</sup> ». Elle constitue également une base importante pour comprendre la généalogie des spectres à travers des documents d'époque, enrichis de quelques références littéraires, sans que ces dernières soient l'objet unique de sa pensée. Stéphanie Sauget dirige un livre intitulé *Les âmes errantes. Fantômes et revenants dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle* où elle réunit des spécialistes avec la même volonté d'historicisation des spectres que Callard. Plusieurs textes abordent, sous des formes variées, la présence des fantômes dans la société du XIX<sup>e</sup> siècle, héritière de la Révolution française et des guerres napoléoniennes. Ces mêmes textes (récits, ouvrages savants, religieux, juridiques, scientifiques, politiques) explorent les « âmes errantes » qui refusent de retourner au néant, inquiétant de la sorte la spiritualité des vivants. Dans *Théorie des fantômes*, Sébastien Rongier tente de définir une articulation entre l'image et la mort, en retraçant les représentations du fantôme de l'Antiquité jusqu'au cinéma des dernières décennies. Grâce à une perspective anthropologique, il souhaite questionner « la figure du fantôme comme mode de définition de l'image<sup>5</sup> » avec des représentations artistiques et montrer que l'art est le véritable lieu des spectres. Bien que son

---

<sup>3</sup> Jacques Derrida, *Otobiographies*, Paris, Éditions Galilée, 2005, p. 92.

<sup>4</sup> Caroline Callard, *Le temps des fantômes. Spectralités de l'âge moderne (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Fayard, 2019, p. 15.

<sup>5</sup> Sébastien Rongier, *Théorie des fantômes*, Paris, Les Belles Lettres, 2016, p. 9.

ouvrage m'offre quelques pistes d'analyse, les passages théoriques relèvent davantage d'un bilan, d'une traversée, des différentes théories publiées sur les fantômes au cours de l'histoire et se limitent presque exclusivement au domaine cinématographique. Plus près de la littérature, Martine Delvaux, dans *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*<sup>6</sup>, reprend la pensée derridienne pour analyser un corpus de femmes. Ses réflexions mettent de l'avant les femmes spectrales, mais aussi les fantômes paternels qui imposent des lois demandant à être transgressées. Elle avance que le deuil révèle une écriture de soi et qu'il est possible de faire une lecture, d'exercer une écriture, à partir de la hantise. Marie-Ange Depierre qualifie les spectres, dans *Paroles fantomatiques et cryptes textuelles*, de « préliminaire à la création<sup>7</sup> », ce qui rejoint ma propre posture. Elle insiste sur le fait qu'un revenant s'adressant à un « fantasmophore » engendre un véritable élan créateur de textes. Toutefois, le choix que font ces deux dernières critiques de mettre en grande partie l'accent sur les héritières, d'une part, et les écrivains hantés, d'autre part, maintient une carence au sein des études sur les spectres comme catalyseurs de la forme des œuvres : cette thèse vise à combler cette lacune épistémologique.

Paradoxalement, présenter les spectres à titre de créateurs des œuvres poétiques nécessite un détachement des cadres théoriques. Insaississables, les fantômes de la création nous amènent à anticiper le sens et à avoir accès à des connaissances insoupçonnées. Ils nous obligent à une attention plus subtile. « Et alors, seulement alors, après avoir accordé les sens intérieurs », écrivait Maria Zambrano, « permettre à l'intellect, non pas de formuler un jugement, mais de tenter de suivre les indications de sens<sup>8</sup> ». Ces derniers refusent donc de se soumettre à des grilles préétablies qui définissent des idées sur la poésie, lesquelles ne mènent pas nécessairement à l'écriture du poème. Georges Didi-Huberman avait montré comment cette « désorientation de l'accidentel fait apparaître la substance même du parcours, son orientation la plus fondamentale<sup>9</sup> ». Une approche intuitive des œuvres publiées, et de la création de manière générale, me semble un acte de résistance pour faire survivre les émotions dans un système formaté pour les rejeter. Dans cette structure façonnée par « le profit, le pouvoir vertical, la déshumanisation institutionnalisée, nos émotions n'étaient pas censées survivre<sup>10</sup> », notait Audre Lorde. Elles ont pourtant survécu. Mais les

---

<sup>6</sup> Martine Delvaux, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2005.

<sup>7</sup> Marie-Ange Depierre, *Paroles fantomatiques et cryptes textuelles*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1993, p. 11.

<sup>8</sup> Maria Zambrano, *Apophtegmes*, Paris, José Corti, 2002, p. 83.

<sup>9</sup> Georges Didi-Huberman, *Phasmes*, Paris, Minuit, 1998, p. 10.

<sup>10</sup> Audre Lorde, « La poésie n'est pas un luxe », *Sister outsider*, Californie, Crossing Press Berkeley, 1984, p. 38.

approches de la création, échappant parfois à l'ordre du rationnel, sont souvent jugées irrecevables par le savoir institutionnalisé. La plupart du temps, ce préjugé incite les chercheurs et les chercheuses à travailler avec des théories déjà approuvées par le consensus et, par le fait même, à réfléchir avec des concepts éloignés de toute créativité. Toujours selon Zambrano, sera « révolutionnaire une politique qui ne soit pas fondée sur la raison dogmatique, ni même la supra-raison ; et qui croira davantage en la vie et la vertu des temps qu'en l'application a priori de quelques formules, exprimées avec des exigences de pérennité ; celle qui se considérera renouvelable par l'immense flot de la réalité, jamais épuisée<sup>11</sup> ». En d'autres mots, une pensée axée sur l'existence paraît plus apte à renouveler le sens qu'une approche cadrée, restrictive, qui ne ferait qu'épuiser les possibilités de l'écriture. Néanmoins, cet écart de la norme, dans l'optique de créer un lieu pour recevoir la création, est difficilement envisageable :

Il n'est pas aisé de se réserver un espace d'inventivité à l'intérieur de l'institution. Un espace où apprendre, connaître signifie chercher, vraiment, sans savoir ce que l'on va trouver. Sans céder à des théories ou des catégories monolithiques et prescriptives. D'où vient ce besoin de légitimer sans cesse une démarche par des mots de passe, discours et grilles toutes faites, [...] ?<sup>12</sup>

Il incombera donc, lors de cette thèse en recherche-crédation, d'approcher les livres de poésie à l'étude avec la pensée des poètes elles-mêmes, les réflexions d'autres artistes sensibles à la poésie et la contribution de certains philosophes. Je partage le constat que faisait Dupré en 1998 : il « faut bien admettre qu'aucune théorie, aussi stimulante soit-elle, ne peut rendre compte de la singularité de l'individu. Cette hypothèse est la seule que je puisse accepter comme artiste<sup>13</sup> ». L'objectif de la partie essayistique est de proposer une lecture singulière des œuvres de mon corpus et de développer une pensée spectrale, qui soulèvera sans doute d'autres questionnements.

Une posture philosophique me semblait essentielle pour aborder le processus créatif des poètes à l'étude ainsi que leurs œuvres poétiques. Si Jean-Claude Schmitt affirmait que « les morts n'ont pas d'autre existence que celle que les vivants imaginent pour eux<sup>14</sup> », Jacques Derrida, dans *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, montre que les vivants n'ont, au contraire, d'existence qu'avec le compagnonnage des spectres – vecteurs

---

<sup>11</sup> Maria Zambrano, *Apophtegmes*, op. cit., p. 199.

<sup>12</sup> Élise Turcotte, « Extraits du livre de bord ou la discontinuité », *Question de culture*, n° 8, avril 1985, p. 23.

<sup>13</sup> Louise Dupré, « Là d'où je viens. Notes sur l'écriture et le féminisme », *Trois*, vol. XIII, n° 2, février 1998, p. 45.

<sup>14</sup> Jean-Claude Schmitt, *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, op. cit., p. 13.

d'une politique de la mémoire, de l'héritage et des générations. Vivre, écrit-il, « par définition, cela ne s'apprend pas. Pas de soi-même, de la vie par la vie. Seulement de l'autre et par la mort. En tout cas de l'autre au bord de la vie<sup>15</sup> ». Au fil de son essai, le philosophe revient sur la phrase qui ouvre le Manifeste du Parti communiste : « un spectre hante l'Europe : le spectre du communisme ». Il remet en question le dogmatisme, lié dans ce cas à une intolérance, où plusieurs clament ouvertement la mort du marxisme, puis défend l'idée selon laquelle il n'y aurait pas d'avenir sans Marx, du moins sans son legs, sans son génie, et un de ses esprits qui continue à hanter le discours dans le monde occidental. Derrida se propose de cerner une nécessité spectrale ; il émet ainsi l'hypothèse qu'il existe *plus d'un* spectre du marxisme (ce qui justifie le titre au pluriel<sup>16</sup>), chacun d'eux tournés vers l'avenir, chacun d'eux provenant de l'à-venir. Ses angles d'analyse sont les suivants : la conspiration de cette « mort de Marx », l'espace géopolitique à l'intérieur duquel cette même conspiration prend forme, la spectralité, et l'articulation d'une hantologie. Ce sont les deux dernières approches que nous retrouvons dans son ouvrage, concernant les spectres en particulier, et les spectres en général, qui seront à la base de ma réflexion lors de la rédaction de la thèse.

Afin de mener à bien mon projet, je conjuguerai donc l'analyse littéraire et philosophique. Je me baserai, d'une part, sur la notion d'apparition-disparition (Derrida, Didi-Huberman, Merleau-Ponty, Zambrano, Greene) afin d'examiner d'un point de vue critique le surgissement des spectres qui modulent la voix des poèmes. Pour ce faire, je tenterai une déconstruction de l'articulation linéaire de la présence et de l'absence pour montrer comment les deux se combinent en une philosophie spiralaire. Je privilégierai également la réflexion sur l'acte de création des poètes du corpus elles-mêmes. D'un point de vue littéraire, l'analyse du contenu et de la forme me conduira à concevoir les spectres comme une incorporation qui influence la trame lisse de l'écriture. Elle me permettra aussi de réfléchir à la littérature de manière subjective, c'est-à-dire en enrichissant ma compréhension du monde et en accroissant ma sensibilité. Pour arriver à la connaissance, il est préférable d'éviter les certitudes et d'avancer avec une pensée intuitive propre à la démarche créative. D'ailleurs, dans *Apophtegmes*, Zambrano parlait du lien étroit qui unit les deux disciplines. Elle affirmait notamment que « la victoire de la philosophie fut d'avoir ravi son secret

---

<sup>15</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, op. cit., p. 14.

<sup>16</sup> « Pourquoi ce pluriel ? Y en aurait-il plus d'un ? *Plus d'un*, cela peut signifier une foule, sinon des masses, la horde ou la société, ou encore quelque population de fantômes avec ou sans peuple, telle communauté avec ou sans chef – mais aussi le *moins d'un* de la pure et simple dispersion », *ibid.*, p. 21.

à la poésie<sup>17</sup> ». De la poésie – espace originaire des spectres – émerge la pensée philosophique, positionnant de la sorte la création avant l’arrivée de la spéculation. L’expérience des œuvres littéraires, qu’elles soient poétiques ou autres, modifie considérablement notre vision première et ouvre de nouveaux possibles pour la réflexion. Dans le même ordre d’idées, selon Turcotte, cette pensée intuitive, qui accompagne le poème, est toujours liée à une philosophie de la langue<sup>18</sup>. Il importe ainsi d’observer le rapport des mots entre eux, qui connaissent leur chemin. La philosophie les accompagne sur la voie du sens, mais elle n’impose pas de direction, de peur de créer une erreur d’orientation.

Je chercherai à comprendre comment les spectres, dans les poèmes, sont constitutifs d’une manière d’envisager le monde qui interfère avec le mouvement de l’écriture. Considérant que cette interférence est intimement liée à l’état de hantise que subit la voix du texte, je pourrai ainsi explorer l’idée selon laquelle la poétique est elle-même fantomatique parce qu’elle ne peut advenir que par l’exhumation des morts, en redonnant vie aux trépassés. Qui plus est, je postule qu’il n’y aurait pas d’écriture possible, du moins, pas de nécessité d’écrire, sans le cortège des morts, sans la réapparition de ces êtres disparus dans le processus créatif.

Mon objectif est de mettre en lumière la manière dont les manifestations spectrales influencent les poètes et la forme du texte. À l’aide de la philosophie, d’une part, je veux tenter de montrer que les livres de mon corpus donnent à lire des sujets poétiques, des poètes également, hantés. J’entends expliciter la façon dont les apparitions-disparitions s’emparent de l’espace des poèmes et comment l’existence des sujets poétiques, inévitablement liée à cette même hantise, transforme le rapport à la temporalité et aux images. Je chercherai à faire ressortir, d’autre part, l’articulation entre l’esthétique scripturaire et la revenance, en définissant une *thanatopoétique* à l’intérieur des œuvres à l’étude.

D’un point de vue méthodologique, ma thèse se situera au carrefour des approches de la création littéraire, de la philosophie des apparitions, des questions de deuil et des recherches portant sur la filiation littéraire. Chez les poètes de mon corpus, la mort occupe une place centrale ; l’univers fictif qu’elles créent tire d’abord sa source des réflexions sur l’écriture qu’elles divulguent lors d’entrevues offertes aux critiques ou dans des livres à part entière, et dans lesquelles elles

---

<sup>17</sup> Maria Zambrano, *Apophtegmes*, op. cit., p. 21.

<sup>18</sup> Élise Turcotte, *Le bruit des choses vivantes. L’autobiographie : la création d’un langage (essai et fiction)*, Thèse, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1991, p. 70.

manifestent leur impression d'être ventriloquées par des voix d'outre-tombe, comme le fait Turcotte dans son *Autobiographie de l'esprit* :

Si je perds de vue un roman en chantier, au moment d'y retourner, j'erre plus que jamais dans la maison, à la recherche de voix fantômes. Tout se passe comme si je devais retrouver le fil du récit, non sur le papier, mais dans l'air, ou dans l'ombre, ou dans le vide, ailleurs que dans les mots, cherchant de pièce en pièce par où le reprendre<sup>19</sup>.

Dupré, confrontée aux vestiges des horreurs d'Auschwitz et de Birkenau, affirme qu'elle aurait cessé l'écriture si elle n'avait pas composé le livre *Plus haut que les flammes*. Les autres expériences scripturaires ne semblent pas envisageables après avoir visité les camps de la mort. Amyot parle de la création littéraire comme d'une installation « dans un grand état de réceptivité » où « cela est donné<sup>20</sup> » et demande ensuite à être retravaillé. Selon la poète, quelque chose de plus grand qu'elle se met au service de l'écriture. Desautels mentionne qu'elle écrit depuis toujours « avec cette impression, difficile à supporter et à accepter, d'être à la fois chargée et encerclée d'ombres, d'avancer dans le langage, en piétinant<sup>21</sup> ». De plus, elle se dit accompagnée par la voix métamorphosée des autres dans l'écriture. En outre, les poètes se positionnant d'emblée dans le travail d'étrangeté de l'acte créatif, je ferai une synthèse de leur posture créative et de leur pensée réflexive sur la poésie.

Dans *Je t'écirai encore demain* (1994), par exemple, Amyot met en scène une voix poétique qui s'adresse à un homme dont l'identité n'est pas révélée (un frère, un amoureux de jadis, un ami d'enfance peut-être, décédé) et auquel elle écrit une lettre par mois, pendant une année, le temps de faire son deuil. Elle évoque les souvenirs qu'ils ont partagés, puis elle l'interroge sur sa vie déjà terminée. « Sa voix, forte de sa fragilité même, assurée malgré ses tremblements, élabore un monde minuscule, modeste, à la hauteur de l'individu<sup>22</sup> », écrit Dupré. La prose poétique appelle l'absent, donne lieu à une écriture profonde, où le genre épistolaire, c'est-à-dire le « je » par rapport au « tu », permet de créer une harmonie spectrale incontestable tant dans le discours que dans la forme.

---

<sup>19</sup> Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*, Montréal, La Mèche, 2013, p. 25.

<sup>20</sup> Geneviève Amyot, dans « Geneviève Amyot : entre le rituel et la passion », entrevue réalisée par Françoise Cléro, *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 42, 1990-1991, p. 31.

<sup>21</sup> Denise Desautels, « D'abord l'intime. Entretien avec Denise Desautels », entrevue réalisée par Louise Dupré, *Voix et Images*, vol. 26, n° 2, 2001, p. 236.

<sup>22</sup> Louise Dupré, « Une poésie sans gloire », *Spirale*, n° 228, 2009, p. 75.



Pour sa part, Denise Desautels, dans *Tombeau de Lou* (2000), parcourt les strates du deuil en revenant sur l'avant, le pendant et l'après de la mort de sa grande amie Lou, qu'elle surnomme dans le livre « mon papillon ». Elle met en œuvre un sujet poétique porteur de souvenirs laissés en héritage avec quelques bagues. Inspirée par les photographies d'Alain Laframboise parues dans la suite *Visions domestiques*, Desautels saisit le mouvement de la disparition pour aborder la noirceur qui s'installe ensuite dans le quotidien. Elle approche ainsi le « mourant au plus près de sa mort, [pour] le montrer encore vivant dans la mort, petite lumière évanescence dans l'ombre engloutissante<sup>23</sup> ». La démarche mémorielle en prose offre à la défunte un prolongement fantomatique dans l'espace des poèmes, rétablit sa présence dans un temps fragmenté et permet de revenir sur l'essentiel : l'amitié et la vie.

Quant à Dupré, après la visite des camps de la mort, Auschwitz et Birkenau, elle prend la plume pour affronter l'horreur et faire émerger le poème en plein cœur de l'enfer. Elle témoigne des chambres à gaz qui l'habitent et desquelles elle n'arrive pas à se départir. Dans *Plus haut que les flammes* (2010), les images violentes de la Shoah, où les seins des femmes offraient du lait suri, côtoient l'enfant qui évolue aux côtés de l'énonciatrice. Dupré met en œuvre un « tu » (tenant cependant lieu de « je ») qui oscille entre une intimité et une collectivité. Évelyne Ledoux-Beaugrand affirme, au sujet de cette œuvre, que « les poèmes mettent en place une sorte de présent éternel, une atemporalité dans laquelle les atrocités de la guerre s'imbriquent dans le quotidien des femmes, y demeurent en latence<sup>24</sup> ». Bref, la poète met l'horreur au pied du mur pour la regarder dans les yeux et ensuite retrouver l'espoir de continuer à vivre.

Cette œuvre est difficilement pensable sans *La main hantée* (2016), qui paraît six ans plus tard. Dans ce livre, l'énonciatrice revient sur la hiérarchie entre les êtres vivants. Les humains, qui se prennent parfois pour Dieu, mettent à mort les animaux, sans leur consentement, à l'image des bourreaux. Ainsi, en allant faire euthanasier son chat, l'énonciatrice n'échappe pas à ce dilemme éthique. Elle décide du destin du félin, alors que la nature aurait dû s'en charger. Positionné du côté de la honte, son imaginaire devient hanté par les « fantômes / des exécutions<sup>25</sup> ». Elle n'arrive plus à dire « je », humiliée de parler la langue de la cruauté. Le « tu » lui convient donc mieux pour

---

<sup>23</sup> Catherine Mavrikakis, « L'apparition du disparu : la disparate du poétique dans deux recueils de Denise Desautels. Du musical au photographique », *op. cit.*, p. 59.

<sup>24</sup> Évelyne Ledoux-Beaugrand, « La Shoah au miroir de la poésie dans *Comme une chienne à la mort* de Louise Cotnoir et *Plus haut que les flammes* de Louise Dupré », *Quebec Studies*, n° 59, 2015, p. 18-17.

<sup>25</sup> Louise Dupré, *La main hantée*, Montréal, Éditions du Noroît, 2016, p. 12.

approcher un univers où les cris de son chat se mélangent avec ceux de tous les écorchés du monde. Heureusement, sa main hantée, placée du côté du cœur, circule entre le sang et la haine et laisse poindre un espoir collectif.

Dans le livre *Ce qu'elle voit* (2010), Turcotte nous fait visiter des villes de guerre où les orphelines règnent en grand nombre. Au cœur de ses villes, à la fois réelles et métaphoriques, se croisent des êtres vivants et des mortes. Divers signes nous amènent à reconnaître la ville de Ciudad Juárez au Mexique. Ce lieu à la frontière des États-Unis a été le théâtre de plusieurs viols et assassinats de femmes depuis les années 1993. La voix poétique est témoin de la violence qui hante les ruines du paysage et pose un regard troublant sur cet espace rempli de fantômes. Le sujet poétique hanté décrit un environnement désertique endeillé et une atmosphère lourde de cris et d'effroi.

Peu de textes critiques ont été rédigés sur les œuvres de mon corpus. *Je t'écirai encore demain* (1994) de Geneviève Amyot, malgré sa singularité, a eu une réception critique fort discrète. Ce n'est pas sans raison qu'un court article intitulé « Une poésie sans gloire<sup>26</sup> » lui est consacré par Dupré, qui attribue ce désintéressement à l'écart de la vie littéraire de la poète et au nombre restreint de critiques de poésie au Québec. « Racines poétiques, racines maternelles<sup>27</sup> » (1998) est le second article en lien avec cette œuvre que publie Dupré, cette fois, dans la *Revue des Lettres et de traduction* (Liban). Elle affirme que les femmes sont soumises à un langage qui ne leur appartient pas : celui des hommes. En reprenant les propos de Julia Kristeva, elle avance qu'il est essentiel pour les femmes de quitter l'énonciation masculine afin de créer « un féminin du langage ». Amyot, avec *Je t'écirai encore demain*, convoque des références traditionnelles de la féminité dans l'espace intime des lettres fictives. Ainsi, en plus de réinvestir le maternel dans la langue, elle se positionne de manière indépendante devant les tendances subversives de l'écriture des femmes de son époque. Dans « Rhétorique au féminin et effets de féminin : *Je t'écirai encore demain* de Geneviève Amyot » (2006), Dupré poursuit sa réflexion en abordant les lettres fictives d'Amyot. Elle s'intéresse notamment aux mots quotidiens de la mère à la maison qui s'immiscent de manière improbable dans l'écriture, alors que les deux espaces sont jugés à priori différents. La revue *Liberté* consacre en 2001 un hommage au défunt Michel Beaulieu et à la défunte Geneviève Amyot, donnant lieu à cet écrit de Gilles Marcotte : « Lettre à la mort ». L'écrivain fait un retour sur *Je*

---

<sup>26</sup> Louise Dupré, « Poésie sans Gloire », *op. cit.*, p. 74-75.

<sup>27</sup> Louise Dupré « Racines poétiques, racines maternelles », *Revue des lettres et de traduction*, Liban, vol. 4, 1998, p. 117-127.

*t'écrit encore demain*, livre « quasi prophétique » qui commence « brusquement, sans avertissement, comme poussé, à ce moment précis, par une irrésistible fatalité<sup>28</sup> ». Enfin, Simon Dumas, fasciné par l'œuvre d'Amyot dont il avait entendu parler à l'école, entreprend des entrevues filmiques avec les proches de la poète, qu'il dépose ensuite sur le site internet de *Rhizome*.

*Tombeau de Lou* (2000) de Desautel reçoit peu d'échos lors de sa parution. Quelques universitaires, cependant, qui connaissent déjà son œuvre, produisent des articles sur des thématiques en lien avec mon projet. Ainsi, dans « La figure de la répétition dans l'œuvre de Denise Desautels » (2001), François Paré s'intéresse au retour perpétuel de la mémoire dans l'espace poétique dès que la poète convoque l'expérience de la mort. Paul Chanel Malenfant, dans « Écrire comme mourir : tombeau des mots » (2001), analyse le tombeau poétique de Desautels, qui se met en place grâce au lien étroit entre la mort et les mots dans l'ensemble de ses œuvres. Puis, en 2006, Catherine Mavrikakis rédige le texte suivant : « L'apparition du disparu : la disparate du poétique dans deux recueils de Denise Desautels. Du musical au photographique ». La spécialiste s'intéresse à l'intervention du musical et de la photographie comme des dispositifs capables de faire surgir le disparu. En effet, ce processus apparaît dans le « texte-tombeau » de la poète qui cherche à former une crypte pour recevoir ses morts. Enfin, dans « Les traces vivantes de la perte : la poétique du deuil chez Denise Desautels et Laure Adler » (2010), Barbara Havercroft met l'accent sur l'écriture du deuil et affirme que Desautel est la représentante par excellence de ce type d'écrits au Québec. Havercroft revient sur l'enjeu de la mort dans l'écriture de Desautels, sur les deuils réels de sa vie et sur sa manière de faire appel à d'autres artistes, des photographes par exemple, pour atténuer sa douleur.

*Plus haut que les flammes* (2010) et *La main hantée* (2016) de Dupré ont fait l'objet de recensions critiques, mais peu d'études poussées. En 2015, Ledoux-Beaugrand publie toutefois un article intitulé « La Shoah au miroir de la poésie dans *Comme une chienne à la mort* de Louise Cotnoir et *Plus haut que les flammes* de Louise Dupré », dans lequel elle observe la manière dont la mémoire des camps de la mort vient structurer les livres de poésie. Plus récemment, en 2019, les *Cahiers Anne Hébert*, sous la direction de Patricia Godbout et de Nathalie Watteyne, consacrent leur 16<sup>e</sup> numéro aux « Archives et écritures des femmes : Louise Dupré et Hélène Monette ». Dans cet ouvrage, Dupré insiste sur l'importance associée au don de ses archives et dévoile quelques informations sur son processus créatif. Nicoletta Dolce, dans « *Plus haut que les flammes* et *La*

---

<sup>28</sup> Gilles Marcotte, « Lettre à la mort », *Liberté*, vol. 43, n° 3, 2001, p. 60.

*main hantée* de Louise Dupré : la douleur, la honte et la lumière<sup>29</sup> », met en parallèle les deux œuvres charnières de Dupré. Elle souligne la présence du sujet féminin qui se tient au bord de la honte, en connivence avec les victimes des siècles passés.

L'ensemble de ces lectures guideront mon cheminement réflexif et me permettront d'aborder *Ce qu'elle voit* (2010) de Turcotte, dont la couverture critique est quasi inexistante, mieux outillée. Bien que ma bibliographie atteste d'une recherche exhaustive sur le sujet, le but de mon essai ne consiste pas à appliquer des grilles sur des textes. Je cherche plutôt à circonscrire du sens à partir des mots des poètes elles-mêmes et de ma subjectivité propre à travers une lecture herméneutique, que nourriront, bien entendu, ces mêmes lectures théoriques. Par herméneutique, j'entends une interprétation personnelle qui a la capacité d'enrichir les conceptions intimes et collectives de l'existence. Cette forme est donc différente d'une étude universitaire qui délimite d'emblée les cadres, les hypothèses, les méthodes, voire les conclusions avant l'écriture. L'essai herméneutique désobéit à l'étude traditionnelle, parce qu'il refuse le cloisonnement de la connaissance. Maurice Blanchot, dans *L'écriture du désastre*, ne précise-t-il pas :

Le théorique est nécessaire (par exemple, les théories du langage), nécessaire et inutile. La raison travaille pour s'user elle-même, en s'organisant des systèmes, à la recherche d'un savoir positif où elle se pose et se repose et en même temps se porte à une extrémité qui forme arrêt et clôture. Nous devons passer par ce savoir et l'oublier. Mais l'oubli n'est pas secondaire, la défaillance improvisée de ce qui s'est constitué en souvenir. L'oubli est une pratique, la pratique d'une écriture qui prophétise parce qu'elle s'accomplit en renonçant à tout : annoncer, c'est renoncer peut-être. Le combat théorique, fût-ce contre une forme de violence, est toujours la violence d'une incompréhension ; ne nous laissons pas arrêter par le trait partial, simplificateur, réducteur, de la compréhension même.<sup>30</sup>

À la lumière de cette citation, je laisserai intervenir dans l'essai ce qui aura résisté à mon oubli et sera donc en mesure d'accompagner la voix des poètes du corpus. La véritable connaissance – celle des spectres – ne se laisse pas oublier et fait retour au moment opportun.

Ma thèse en recherche-crédation est résolument féministe, en ce sens où « écrire avec une conscience féministe, ce n'est pas appliquer à son écriture les théories du féminisme, mais explorer

---

<sup>29</sup> Nicoletta Dolce, « *Plus haut que les flammes et La main hantée* de Louise Dupré : la douleur, la honte et la lumière », Sherbrooke, *Cahiers Anne Hébert*, n° 16, 2019, p. 31-44.

<sup>30</sup> Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 122.

le féminin à partir de sa propre subjectivité<sup>31</sup> ». Les théories féministes sont primordiales pour penser la venue des femmes à l'écriture, leur place dans le champ culturel et les rapports de domination qui se perpétuent de manière plus ou moins variable à travers les siècles. La création et la théorie ne sont pas séparées par une barrière ; l'une n'infirme pas le savoir de l'autre, et inversement. Or quand on crée des œuvres, on ne peut pas y accoler des théories sans brimer ses possibilités. On écrit plutôt à partir du lieu précis du féminin, traversé par une singularité, en espérant que la fiction finisse par générer des approches théoriques. La création ne peut être le succédané du théorique pour la simple raison qu'elle affiche en premier lieu la question du sens. Le « nous » collectif n'existe qu'en fonction de la multiplicité des « je » qui l'habitent et peut ainsi offrir à lire des conceptions féministes. De la sorte, je souhaite contribuer à l'avancement des connaissances sur les écrits de ces femmes en respectant l'idée du surgissement spectral à travers ma lecture herméneutique, et, par extension, arriver à composer une création artistique qui émergera de mes avancées sur le sujet.

## VOLET CRÉATIF

Lors de l'examen de synthèse, le projet d'écriture devait prendre la forme du roman. Devant la densité de la prose poétique, et devant la difficulté de tenir ce rythme sur une centaine de pages, le jury a suggéré de composer des poèmes. C'était mon souhait au départ, mais, pour moi, la poésie est le genre le plus risqué, car on peut facilement se perdre dans ses effets de circularité. Il en va autrement pour le roman, genre dont les personnages incarnés suivent une trame narrative relativement linéaire. Effectivement, passer du récit en prose à la poésie était sans doute plus cohérent avec l'ensemble de la thèse qui prend elle-même ses racines au sein des œuvres poétiques. Après l'écriture de l'essai, j'ai suivi le processus de la hantise dont j'ai tenté de cerner les contours et je suis arrivée à créer des poèmes. D'ailleurs, dans son *Art poétique*, Eugène Guillevic ne disait-il pas que :

Lorsque j'écris nuage  
Le mot nuage,  
  
C'est qu'il se passe quelque chose  
Avec le nuage,

---

<sup>31</sup> Louise Dupré, « Là d'où je viens. Notes sur l'écriture et le féminisme », *op. cit.*, p. 44.

Qu'entre nous deux  
Se tisse un lien,  
  
Que pour nous réunir  
Il y a une histoire,  
  
Et quand l'histoire est finie  
Le roman s'écrit dans le poème.<sup>32</sup>

L'extrait de la création présenté à l'examen de synthèse, qui devait s'intituler *Les Violences immobiles*, est finalement paru dans un collectif nommé *Interpellation(s). Enjeux de l'écriture au « tu »* chez Nota bene, sous la direction d'Isabelle Boisclair et de Karine Rosso, sous le titre « Ton cou blanc de cygne<sup>33</sup> ». Ce passage d'un genre à l'autre me semble révélateur du processus créatif perpétuellement en mouvement et jamais fixé. Des balbutiements à aujourd'hui, il y a donc eu un déplacement de la forme à l'intérieur de mon projet. Toutefois, ce dernier est traversé des mêmes thèmes de la hantise et de la maternité.

Avec le roman, j'avais l'impression d'incarner des intuitions par l'intermédiaire de mes personnages, mais sans jamais en éprouver la justesse. D'ailleurs, je n'avais jamais contesté ce désir d'écrire sous la forme romanesque qui m'apparaissait naturelle, comme si le travail scripturaire ne pouvait se faire qu'avec le projet fantasmatique d'entrer dans les palmarès médiatiques. N'est-ce pas des romans qu'on donnait majoritairement à voir au public dans les tops dix des dernières années au Québec ? J'ai changé d'opinion lors d'un séjour à Cuba, plus précisément à La Havane, au cimetière de Christophe Colomb. Fondé en 1876, ce cimetière est ponctué de chefs-d'œuvre architecturaux dont le tombeau de celle qu'on nomme *La Milagrosa*, c'est-à-dire la femme miraculeuse. Amelia Goyri est décédée le 3 mai 1901 en donnant naissance à son enfant, également mort en couche. À la demande de son mari, le petit a été enterré avec sa mère, à ses pieds comme le voulait la coutume. En procédant à une exhumation, treize ans plus tard, les deux corps étaient intacts. Ils avaient résisté au temps, et l'enfant se trouvait maintenant couché dans les bras de sa mère. Une statue grandeur nature en marbre de carrare a été réalisée par José Vilalta Saavedra en 1909 à la demande du veuf. Depuis, la tombe est toujours fleurie, car on voue à cette femme la capacité de protéger les nouvelles mères et les nouveau-nés. Des objets, tels

---

<sup>32</sup> Eugène Guillevic, *Art poétique*, Paris Gallimard, 1989, p. 150.

<sup>33</sup> Vanessa Courville, « Ton cou blanc de cygne », *Interpellation(s). Enjeux de l'écriture au « tu »*, Isabelle Boisclair et Karine Rosso (dir.), Montréal, Nota bene, 2018, p. 215-228.

que de petits vêtements, des jouets, de l'argent, sont déposés près des fleurs en guise d'offrande. Ces mêmes dons sont ensuite distribués aux orphelinats environnants.

Depuis, cette image maternelle m'obsède et me fascine. Même s'il ne s'agit pas d'une figure subversive à l'image de Judith, ce mythe féminin complètement inusité revêt un grand potentiel créateur. En effet, il réfère au mythe de Marie et de Lilith, mais s'en distingue également. Marie serait cette mère immaculée dont le corps aurait servi de réceptacle pour le projet divin. Lilith est cette femme née l'égale d'Adam et, pour cette raison, condamnée à vivre dans les ténèbres. Dans cet endroit dantesque, elle détermine le droit de vie ou de mort des nouveau-nés. La Miraculeuse est la version du féminin qui aurait échappé au mauvais sort de Lilith et, donc, par extension, aux foudres de Dieu. Elle n'appartient ni au paradis ni à l'enfer ; elle subsiste dans l'interstice, l'impensé. En déjouant ainsi la mort, elle réussit à reprendre son enfant dans ses bras. Ce geste sort de l'ordinaire : le petit n'est pas offert à Dieu, comme c'est le cas pour l'histoire de Marie, et n'est pas non plus voué au néant, tel que l'aurait souhaité Lilith. La Miraculeuse devient un emblème spectral exemplaire : elle disparaît, puis apparaît, en plein cœur du tombeau. Au sujet de la démarche de Sylvia Plath, Sylvie Doizelet écrivait que : « Pour elle, la résurrection n'est pas seulement un miracle, elle est une revendication. Le corps, l'esprit ne sont pas ce qu'ils devraient être : la créature est en droit de demander d'être recréée. Elle est même en droit de l'exiger<sup>34</sup> ». Ainsi, en reprenant son petit, la Miraculeuse refait la genèse à sa manière. Elle donne le signal d'un nouveau commencement qui n'est plus en lien avec la volonté de Dieu, mais est plutôt issu de l'angle mort de la création.

Le synopsis de mon projet créatif est le suivant : *Les Miraculeuses* débute avec l'arrivée de l'énonciatrice au cimetière Christophe Colomb, situé à La Havane. En franchissant l'arc d'entrée, elle vit un événement particulier et consent à son apparition. Effectivement, devant la statue de *La Milagrosa*, elle se sent regardée par la maternité, laquelle surgit de manière symbolique sous la forme d'une œuvre à naître. La genèse au masculin est aussitôt remise en question. L'énonciatrice partage ainsi l'espace du cimetière avec cette figure spectrale dont elle tente de fouiller le mystère en examinant ses différentes métamorphoses. À la lisière de la peur, elle entame une véritable quête de sens auprès de cette morte-vivante. Or elle n'arrive plus clairement à distinguer les frontières entre elle-même et cette autre sans cesse convoquée, ce qui la place au

---

<sup>34</sup> Sylvie Doizelet, « Préface », *Arbres d'hiver* précédé de *La traversée*, Sylvia Plath, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1999 [1971], p. 23.

seuil des choses. Au cours du processus, la Miraculeuse finit par lui céder la responsabilité du vivant. Pour répondre convenablement à sa tâche, l'énonciatrice doit s'ouvrir aux possibilités du langage en s'occupant des enfants. En veillant sur eux, elle découvre la notion d'héritage et peut alors penser aux naissances à venir.

Les instances entourant l'énonciatrice sont principalement composées du témoin, une figure qui pense détenir le monopole du sens ; de la Miraculeuse, une morte-vivante qui revient hanter l'espace des poèmes ; des enfants, lesquels permettent à l'énonciatrice d'envisager l'avenir. Ces trois figures participent de manière intrinsèque à l'environnement scripturaire. Parcimonieusement incarnées, elles sont davantage les actants principaux du lieu clos de l'énonciatrice, de son intimité profonde, et lui renvoient une image d'elle-même dans un processus réflexif. Le cimetière et la chambre close, pour leur part, lui concèdent la chance de s'ancrer dans le lieu du moment. Ces endroits révèlent des indices significatifs qui participent de l'atmosphère et invitent l'énonciatrice à se remémorer son impression de hantise. Son temps est donc en suspens ; elle se meut dans un passé traversé par le souvenir de la genèse, un présent où elle est non contemporaine aux autres et hantée par son double, puis un futur qu'elle conçoit difficilement en dehors des enfants.

L'énonciation est précisément à son image : elle oscille entre un passé troublé et un avenir impossible à discerner, entre la vie et la mort. Quand l'énonciatrice est atteinte par la douleur, son corps se fige dans le présent et crée une fracture temporelle où son regard sur l'environnement et sa mémoire des événements sont à leur apogée. La linéarité de l'énonciation est sans cesse rompue – le « tu » narrateur étant forcé de revenir sans cesse sur l'histoire du mythe pour envisager un avenir. Le mode d'énonciation basé sur le pronom « tu » accède aux émotions singulières de l'énonciatrice et renforce le discours intimiste. Il se présente moins comme un choix que comme une voix qui s'impose à travers l'écriture, avec une volonté de vraisemblance plutôt que d'authenticité, et semble plus juste pour aborder les confidences poétiques. L'utilisation du « tu » ayant ses limites, les poèmes sont traversés par plusieurs discours rapportés entre guillemets, quelques phrases de l'énonciatrice elle-même et des voix extérieures. Ce procédé a l'avantage d'éviter les dialogues et de mettre à contribution plusieurs instances en un seul point de vue, celui de l'énonciatrice, qui se trouve en quelque sorte ventriloquée par autrui. Qui plus est, l'écriture est résolument poétique. Dans *Poésie et réalité*, Roberto Juarroz affirme que « la poésie ne réclame rien de moins que la vie. C'est pourquoi beaucoup s'en détournent, mais c'est aussi pourquoi



beaucoup la recherchent comme une dimension irremplaçable<sup>35</sup> ». La poésie se veut une école de pensée, un puits rempli d'images, une descente progressive au fond des choses. Les métaphores et autres figures cultivent les fissures, invitent par la suite à explorer les plaies mises à nu et donnent aux poèmes le ton de la dévastation et, paradoxalement, de l'émerveillement.

L'objectif du projet créatif *Les Miraculeuses* est de faire vivre des expériences dans l'organisation créatrice du langage, hors du savoir, où il s'agit de comprendre « qu'un instinct nous indique plein de vies parallèles qui se propulsent en nous, qui nous prolongent à la verticale, à chaque instant une pensée va puiser hors de tout doute dans un temps aboli où s'apprêtent les parfums, les couleurs et les rythmes<sup>36</sup> ». Dans la même lignée qu'Amyot, Desautels, Turcotte et Dupré, mon écriture a pour but de toucher le lecteur ou la lectrice et de l'amener à observer le pouvoir surgissant de la Miraculeuse sur l'énonciatrice, qui doit apprendre à vivre malgré la présence prégnante de la mort. Au cours de cette trajectoire censée interpeller sa sensibilité, le lecteur ou la lectrice avance en étant témoin du vide que l'énonciatrice ne cherche pas à combler, mais avec lequel elle tente de coexister. Les affects que le lecteur ou la lectrice reçoit se répercutent après sa lecture et l'invitent à développer ses propres interprétations. Bien que l'organisation spatio-temporelle soit perturbée par la hantise et transfigurée par la poésie, le lecteur ou la lectrice peut néanmoins suivre un fil évolutif qui assure la cohérence jusqu'à la fin des poèmes. Il se présente notamment dans la quête de l'énonciatrice qui se veut aussi une enquête sur la Miraculeuse et dans les réflexions qu'elle génère. De plus, les corrélations entre l'énonciatrice et la figure spectrale sont cultivées de manière à brouiller les frontières qui séparent ces deux êtres. Par extension, la Miraculeuse deviendra le « témoignage de l'existence d'un mort enterré dans l'autre<sup>37</sup> ». Cet effet sera créé par l'énonciatrice, qui semble à plusieurs occasions traîner sa propre mort, porter quelqu'un au-dedans d'elle-même, être doublée et dédoublée par l'autre morte-vivante. Ainsi, la trame du livre de poésie *Les Miraculeuses* est circulaire. Elle renforce la présence du fantôme comme perpétuel revenant. L'histoire débute par l'apparition de la Miraculeuse et se termine sur celle des filles perçues à travers les cernes des arbres. Après avoir exploré le cimetière, l'Histoire, la chambre close, dans des moments traversés par la grâce et par la chute, la narratrice trouve enfin un « nous » collectif pour poursuivre sa route.

---

<sup>35</sup> Roberto Juarroz, *Poésie et réalité*, Paris, Lettres Vives, 1987, p. 42.

<sup>36</sup> Marie Uguay, *Journal*, Montréal, Boréal, 2015[2005], p. 198.

<sup>37</sup> Nicolas Abraham, « Notules sur le fantôme », *op. cit.*, p. 431.

Je reviens sur les jalons essentiels des volets essayistique et créatif dans la conclusion générale. Plus encore, je tisse des réseaux de sens entre ces deux parties qui rejouent chacune à leur manière singulière le motif de la hantise. Cet exercice de réflexion me permet de faire un retour sur le processus herméneutique de l'acte de lecture à l'œuvre dans l'essai, d'effleurer ce qui, dans une communauté, nous lie aux autres, parfois nous délie d'eux, mais qui toujours nous révèle à nous-même. En effet, les interventions dans ce chapitre portent, d'une part, sur le processus de rédaction de la partie essayistique et, d'autre part, sur les liens qui unissent les livres des autrices à l'étude et mon projet créatif.

Réfléchir à son propre travail d'écriture demeure toutefois une entreprise complexe. Une démarche de création ne peut être entièrement divulguée. Il est certes possible de discuter de sa pratique, mais rarement avec des certitudes qui permettraient aux écrivains et aux écrivaines d'énoncer des vérités permanentes. À ce sujet, Annie Ernaux, dans *L'écriture comme un couteau*, écrivait : « Ce qui assemble les phrases de mes livres, en choisit les mots, c'est mon désir, et je ne peux l'apprendre aux autres puisqu'il m'échappe à moi-même<sup>38</sup> ». Devant cette difficulté de transmettre à autrui ce qui est, à priori, incommunicable, les auteurs et les autrices exposent leur expérience, c'est-à-dire leur vision de l'écriture et leurs intentions singulières au moment de prendre la plume. L'absence de réponses définitives devant l'inconnu semble faire consensus. Dans *Écrire*, Marguerite Duras aborde cette dimension ignorée qu'il importe de suivre en attestant que, avant de se mettre à sa table de travail, « on ne sait rien de ce qu'on va écrire. Et en toute lucidité<sup>39</sup> ». La rationalisation du processus scripturaire risque de miner les voies du désir. Ces mêmes voies gagnent à se déployer dans le non-savoir qui s'ouvre parfois sur une forme de connaissance. Le désir de poursuivre le geste de la main n'est pas en lien avec l'érudition ; on « écrit à partir d'un savoir de soi-même qu'on intuitionne, mais pour lequel ne nous viennent pas d'idées toutes faites<sup>40</sup> ». Le désir à l'origine de l'écriture est impossible à justifier, lui-même fantomatique, puisqu'il refuse de se laisser saisir par son autrice. Elle souligne dès lors la tâche ardue d'intellectualiser son incompréhension, même dans une forme d'exploration connexe à l'écriture comme l'entretien littéraire. « Il y a quelque chose d'irréel », dit-elle, « à raconter une expérience d'écriture somme toute immontrable<sup>41</sup> ». Irréel, parce que le simple fait d'avoir la prétention

---

<sup>38</sup> Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011, p. 15.

<sup>39</sup> Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 52.

<sup>40</sup> Louise Dupré, « Là d'où je viens. Notes sur l'écriture et sur le féminisme », *Trois, op. cit.*, p. 45.

<sup>41</sup> Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau, op. cit.*, p. 15.

d'offrir des réponses claires est en soi foncièrement paradoxal. Tout se passe comme si quelque chose, au moment d'expliquer la création, se refusait dans le langage. Ernaux note que, « quand il s'agit de se souvenir de l'écriture, même récente, la mémoire défaille plus largement encore qu'elle ne le fait pour tout autre événement de la vie<sup>42</sup> ». Néanmoins, cette réflexion me permet d'apporter des précisions sur mon travail tout en laissant un espace pour le doute et les contradictions. Illustrera-t-elle un parcours insoupçonné ? Elle servira sinon à faire des rapprochements entre le processus créatif hanté d'Amyot, de Desautels, de Dupré, de Turcotte et le mien. Je montrerai aussi comment ce même processus m'a amenée à développer une approche singulière de la création littéraire, laquelle a donné forme à mon projet de création. Je formerai donc une filiation entre les stratégies poétiques des autrices, je ferai également ressortir leurs différences et les mettrai en parallèle avec *Les Miraculeuses*.

Ma manière de lire les œuvres du corpus est aussi révélatrice de ma conception de la critique, soit celle d'un geste d'accompagnement, où je ne puis me placer en autorité devant ce qui s'ouvre dans les poèmes de ces autrices. L'acte de lecture peut aussi être perçu comme un acte d'interprétation. Ainsi, à mon avis, interpréter les œuvres poétiques est non seulement un geste artistique, mais permet aussi de repenser tout un système axé sur les cadres, et sur l'éclaircissement à outrance à travers les cadres, pour poser la question suivante qui est, en fait, sous-jacente à l'ensemble de ma thèse : est-il possible de voir les choses autrement ?

Les prochaines pages suivront l'ordre des trois composantes présentées précédemment, en commençant par le volet essayistique intitulé « Le cortège des morts : essai sur les spectres chez quatre poètes québécoises contemporaines ». Dans cette première partie, je m'intéresserai à l'impression de hantise partagée par certains auteurs et certaines autrices au moment de créer. Ces derniers et ces dernières tentent parfois de nommer les spectres qui, à travers les siècles, prennent différents aspects, mais qui, dans l'époque contemporaine, apparaissent plutôt comme une profession de foi devant ce qui nous possède. Il s'agira d'observer comment les morts s'immiscent sous la plume pour orienter différemment le langage. Les spectres influencent la spatiotemporalité des textes et, par extension, leur forme. En raison de sa dimension spiralaire, la poésie semble plus sujette à témoigner de la hantise à l'œuvre dans le geste intime de la main sur la page. Je révélerai ensuite les alliances spectrales mises en place par la communauté des poètes du corpus qui m'accompagneront tout au long de ma rédaction afin de suppléer mon intuition sur la hantise. En

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 18.

espérant peut-être, à terme de cette thèse en recherche-crédation, trouver ma place dans la « communauté de ceux [et de celles] qui n'ont pas de communauté<sup>43</sup> ».

---

<sup>43</sup> George Bataille, cité par Maurice Blanchot, dans *La communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 9.

## **LE CORTÈGE DES MORTS**

Essai sur les spectres chez quatre poètes québécoises contemporaines

## **CHAPITRE PREMIER**

### Prologue

Qui donc est au-dedans,  
en plus de moi ?  
Ou peut-être n'y suis-je pas,  
peut-être ai-je laissé la place  
pour qu'un autre me dicte ?

- Roberto Juarroz, *Poésie et réalité*

D'où il s'ensuit que la mort est aussi, et peut-être  
avant tout, événement par lequel l'être émigre  
pour continuer à advenir lorsque la vie en ce lieu  
où nous sommes trouve cette limite : qu'elle n'en  
peut plus.

- Maria Zambrano, *De l'aurore*

En ce cas il y aurait lieu de croire que Dieu  
vous envoie cette vérité à travers la plume qui  
se trouve être dans ma main.

- Simone Weil, *Attente de Dieu*

Certaines choses apparaissent dans l'écriture, se déplacent ensuite. Un mot substitué à un autre par inadvertance, un souvenir oublié, des appels d'air insérés dans le texte pendant notre absence, et derrière lesquels il y a toujours la main des morts, patiente. Si bien que l'acte de création nous donne parfois l'impression d'être hors contrôle de ce qui est en train de se produire sur la page, en papier, sur l'écran, puis sur le support que seront en mesure d'inventer les prochaines décennies. Qu'importe d'ailleurs le médium utilisé puisque l'espace mis en place au moment d'écrire – un espace pouvant en *effacer un autre* ou *le mettre aux abois*, écrivait Roberto Juarroz dans *Poésie et réalité* – semble convoquer quelque chose de plus grand que les écrivains en question, du moins, un état qui les dépasse et qu'ils cherchent souvent à nommer, parfois en vain, parfois en traçant quelques contours flottants. Tout se passe comme s'il y avait d'abord une nécessité d'écrire (mais d'où vient dès lors cette même nécessité), à l'occasion définie comme un désir, puis promptement une présence s'empare de l'auteur et redirige la suite des événements vers de nouvelles exigences appartenant à l'œuvre ainsi qu'à ses obsessions plurielles. Cette même présence a planifié des détours et ne tardera pas à défaire les lignes tracées d'avance avec son interférence dans la trame textuelle.

Le « qui je suis » initial, que veulent généralement comprendre les écrivains lorsqu'ils ne souhaitent pas raconter d'histoires, mais plutôt questionner l'existence, se substitue en « qui me poursuit » à l'instant où les phrases sont formulées. Ils se trouvent alors à perdre le contrôle, soit par le dedans en raison de la possession, soit par le dehors en laissant un double ou une autre existence manier le geste de l'écriture, lui dicter les mots derrière son épaule – un état qui traverse les générations, ces dernières étant guidées par le souhait de comprendre. Turcotte note dans *Autobiographie de l'esprit* : « Il y a quelqu'un dans mon dos qui me regarde écrire. Ce n'est pas d'introspection qu'il s'agit, mais, comme pour l'écriture d'une lettre, je m'ouvre un peu au regard de l'autre. Ce n'est jamais moi, seulement moi, qui pourrai dire qui je suis<sup>44</sup> ». Le quelqu'un, qu'il ne faut pas confondre avec soi-même, ne va pas sans susciter un sentiment d'*unheimlich*<sup>45</sup>, qui nous amène vers notre point de gravité et nous fait entamer une quête vers le risque.

---

<sup>44</sup> Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*, Montréal, La Mèche, 2013, p. 250. Dans le même ordre d'idées, Brainard, dans une lettre adressée à Anne Waldmann, écrit : « Ce que je veux dire, c'est que j'ai l'impression que ce n'est pas moi qui l'écris, pas vraiment, mais que c'est à cause de moi qu'il est en train de s'écrire. Et aussi qu'il concerne n'importe qui tout autant que moi. Et ça me plaît. Ce que je veux dire, c'est que j'ai l'impression d'être tout le monde. », cité par Paul Auster, dans *La pipe d'Oppen. Essais, discours, préfaces*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 2016, p. 55.

<sup>45</sup> Il s'agit d'un terme employé par Freud et traduit en 1933 par Marie Bonaparte par « l'inquiétante étrangeté ».



L'intuition d'une présence-absence a ceci de particulier qu'elle constitue un lieu de parole distingué, à l'origine d'une écriture du même ordre, qui est difficilement cernable, en ce sens où elle est un « non-objet » n'appartenant pas au domaine du savoir<sup>46</sup>, un « non-savoir » où « aucun progrès de la connaissance ne saurait saturer une ouverture qui ne doit rien avoir à voir avec le savoir. Ni donc avec l'ignorance<sup>47</sup> ». Les spectres refusent de se soumettre aux grilles d'analyse ; ils sont leur propre théorie. Ils laissent ensuite à l'œuvre la liberté de créer la sienne, et parce que leurs dimensions sont sans limites, donc infinies, il n'existe pas d'endroits où nous pouvons leur échapper. Il s'agit sans doute d'une quête paradoxale, voire vouée à l'échec, que d'entreprendre de saisir ce qui d'emblée nous possède.

Je me contenterai ainsi d'*essayer-dire*<sup>48</sup> cette impossibilité en suivant ses interventions, ses déviations, dans le mouvement de la création et j'éviterai, par le fait même, de déplier de manière linéaire ce qui n'a de sens que dans son action spiralaire. Dans *Apophtegmes*, Zambrano souligne que « tout s'inscrit dans un mouvement circulaire, en cercles qui se succèdent chaque fois plus ouverts jusqu'à en arriver là où il n'y a plus d'horizon » et renchérit en écrivant que « tourner autour de quelque chose est un mouvement sacré<sup>49</sup> ». Il y aura donc ici un double mouvement spiralaire : d'abord, celui de ce présent texte qui tentera de circonscrire les apparitions spectrales à l'œuvre. Ensuite, celui des écrivains désirant délimiter un espace d'où naît la hantise apparue dans la clandestinité, mais qui ne peuvent le faire qu'en traçant des cercles autour de ce même espace, sans le saisir pleinement. Ainsi, quiconque tente de nommer les spectres est condamné à *tourner autour*, expression que Derrida nous rappelle dans un entretien accordé à Élisabeth Weber, en affirmant que c'est :

comme si on ne pouvait pas se détacher de ce qui obsède, et, en même temps, comme si on évitait de s'en approcher de trop près ; il y a donc [...] une contradiction à *tourner autour*, aux deux sens de cette expression ; et surtout à

---

<sup>46</sup> Dans *Que vous ai-je raconté ? Correspondance 1990-2000*, Geneviève Amyot écrit : « [...] ce bout de poème de François Charron : "Le savoir ne sait rien de ce que nous sommes." Je l'ai retenu par cœur, ce bout de poème, moi qui retiens par cœur si peu de faits et de connaissances, j'emmagine surtout les émotions, sévèrement, confusément, énormément, exagérément. », Montréal, Éditions du Noroît, 2010, p. 309.

<sup>47</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, op. cit., p. 68.

<sup>48</sup> Dans son essai *Essayer voir*, Georges Didi-Huberman aborde cette idée d'un *essayer-dire*, de son côté davantage expérimental et susceptible de modifier notre rapport à l'image : « Ce serait donc cela, un *essayer-dire* devant l'image : non pas vouloir la juger, non pas l'assigner à une place définitive dans la hiérarchie des valeurs ou de l'histoire, mais faire dériver les forces qu'elle nous apporte pour transformer – expérimentalement – notre propre langage et notre pensée devant elle. », Paris, Éditions de Minuit, p. 71.

<sup>49</sup> Maria Zambrano, *Apophtegmes*, op. cit., p. 79, 209.

tourner autour de quelque chose qui reste une blessure : ce qui a lieu, ce qui a déjà eu lieu au-dedans du corps<sup>50</sup>.

Cette même blessure inscrite dans le corps va peut-être encore moins de soi quand on est une femme et qu'on cherche à l'explorer avec le langage. Ainsi, la volonté de circonscrire ce phénomène, hors de faits et objectifs valorisés par la recherche, participe à ce que Desrochers nomme une fabrication de figures :

Ce point d'achoppement logique devient l'espace de spéculations où la figure s'avère être l'unique moyen de constituer un imaginaire représentatif d'une part de l'*expérience de l'acte réel*. À défaut de pouvoir présenter le caractère indicible du réel, les auteurs ont recours à diverses manières d'ouvrir la réalité du texte à sa présence<sup>51</sup>.

La figure du spectre, qualifiée par Derrida comme « la figure cachée de toutes les figures<sup>52</sup> », s'avère être la plus exemplaire pour entamer cette réflexion sur le surgissement et la rupture avec l'ordre linéaire. Les spectres permettent d'aborder une poétique qui réfléchit la vie par rapport à la mort, une vie synonyme de *thanatographie* qui survient dans un entre-deux. Ces spectres révèlent un autre versant du monde, l'envers de notre méthode de travail. Leurs apparitions, inexorablement proches et lointaines, rompent avec la rigueur de l'écriture pour nous faire découvrir leur pouvoir de ravissement, sa force irrésistible. Les écrivains sont perpétuellement, ou à perpétuité, tenus par la responsabilité de la revenance, par sa non-contemporanéité que Fernando Pessoa résume par le syntagme « j'entre-existe<sup>53</sup> » – un seuil où il est possible d'accueillir la spectralité<sup>54</sup> qui, comme tout ce qui pénètre chez soi, ne ressort pas en laissant le tout en ordre. Un état de hantise fort déroutant, qui n'est certes pas à freiner, mais à expérimenter : ainsi peut-être est-ce le premier engagement envers l'acte de création que de porter une attention à ce qui est en train d'apparaître à même les mots ?

---

<sup>50</sup> Jacques Derrida, « Question au Judaïsme. Entretiens avec Élisabeth Weber », en ligne : [https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/frances/derrida\\_temoignage.htm](https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/frances/derrida_temoignage.htm).

<sup>51</sup> Jean-Simon Desrochers, *Processus Agora*, op. cit., p. 33.

<sup>52</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle*, op. cit., p. 164.

<sup>53</sup> Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1999, p. 309.

<sup>54</sup> Dans « Une vie dans l'art », Paul Auster écrit à propos de ses amis morts que « même si ce sont à présent des fantômes, pas une seule journée ne se passe sans que j'ouvre la porte de mon bureau et les invite à entrer », *La pipe d'Oppen. Essais, discours, préface*, op. cit., p. 181.

La traversée vers cette expérience fondamentale ne peut avoir lieu que par cette relation entretenue avec l'autre *mort*, des lignées entières de ces mêmes morts, appelés à mener le texte vers ses propres rites, à le désorienter quitte à lui choisir une autre orientation, plus juste cette fois. Si à l'occasion la route est obscure, une part nous échappe bien évidemment<sup>55</sup>, elle n'est jamais du côté de l'abstraction, plutôt de celui d'une extrême concrétude où le texte travaille par résurgences. Et ces mêmes résurgences, oserais-je parler en termes de résurrection, demandent que nous laissions au langage la liberté de trouver sa voie, ici dans les deux sens du mot. Lui seul peut nous mener, si nous acceptons de lui faire confiance, vers ce que nous ne connaissons pas encore, de « s'éclairer à la lumière du sens à venir<sup>56</sup> » dans une lenteur qui s'opposerait au rythme social. Qu'est-ce qui existe à l'intérieur de nous, qui exige de vivre seul, indépendamment, et que nous devons laisser à lui-même pour des questions de forme ? « Et voilà que surgit l'obsédante question », écrivait Georges Didi-Huberman, « quand nous voyons ce qui est *devant* nous, pourquoi quelque chose d'autre toujours nous regarde, à imposer un *dans*, un *dedans* ?<sup>57</sup> » Les références, les idées, l'adoration de nos propres idées sont alors sacrifiées pour ce qui s'impose dans la création et incarne, grâce au langage, l'image que nous portons comme une souffrance. Zambrano, dans *Apophtegmes*, rappelle à cet effet que « la poésie demeure dans le sacré et pour cela requiert, exige, un état de sacrifice permanent<sup>58</sup> ». Les auteurs s'effacent pour laisser place à la puissance de dire ; ainsi écarté, il n'est toutefois pas réduit à ce même écart, mais permet à une langue d'advenir, une langue oscillant entre le dicible et l'indicible. Nous devons nous compromettre avec les spectres, voir au « respect pour ces autres qui ne sont plus ou pour ces autres qui ne sont pas encore *là, présentement vivants*, qu'ils soient déjà morts ou qu'ils ne soient pas encore nés<sup>59</sup> », susceptibles de nous apprendre notre métier, qui est celui de vivre selon Pavese, et donc inévitablement d'écrire. Il s'agit d'un fait : nous vivons, nous mourons. De prime abord, rien ne semble être bien exceptionnel, mais chaque passage est pourtant unique et ne se réfléchit que par sa confrontation avec une fin prochaine<sup>60</sup>. De manière assurée, vivre consiste à se rapprocher

---

<sup>55</sup> Dans son *Autobiographie de l'esprit*, Élise Turcotte écrit : « Or, moi, je crois à l'échec, je crois à l'idée de perdre pour nommer, je crois être toujours dans l'écart, dans la différence, dans la ruine de mon identité, là où justement la vérité est disponible, mais m'échappe dès le moment que je la touche », Montréal, La Mèche, 2013, p. 110.

<sup>56</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 128-129.

<sup>57</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 10.

<sup>58</sup> Maria Zambrano, *Apophtegmes*, *op. cit.*, p. 107.

<sup>59</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>60</sup> Paul Auster écrit d'ailleurs à ce sujet que « à l'âge de cinquante ans, la plupart d'entre nous sont hantés par des fantômes qui vivent à l'intérieur de nous et nous passons autant de temps à parler aux morts qu'aux vivants. Il est difficile pour quelqu'un de jeune de le comprendre. Ce n'est pas qu'une personne de vingt ans ne sache pas qu'elle va

de sa mort parce qu'il n'y a pas un jour de plus dans une vie « sans qu'il devienne, de ce fait, un jour de moins<sup>61</sup> ». Les spectres invitent les vivants à préparer leur propre décès de par leur position liminale, au bord de l'existence. La littérature est dans la vie ; elle exige toutefois un détour par la mort pour revenir ensuite à la vie. Les retours incessants des disparus dans l'inconscient peuvent s'avérer féconds. Les écrivains possédés savent qu'ils sont vus par les absents de corps, mais ils n'arrivent pas à identifier leur sentiment avec certitude, ainsi livrés au regard de ces derniers qui ont le pouvoir, Derrida nous dit « l'insigne suprême du pouvoir<sup>62</sup> », d'observer sans être découverts à leur tour, de regarder à travers ce que nous voyons. Comment, en conséquence, offrir une définition à ce qui n'a pas de réalité fondée, à ce qui échappe aux yeux de certains et qui produit justement une sensation d'*unheimlich* en raison de son caractère énigmatique ?

Ce n'est que du côté de la langue allemande, et nombreux sont les théoriciens à le rapporter, que nous pouvons retrouver des syntagmes pour traduire la hantise, alors que la langue française, pour sa part, n'offre aucun équivalent : *es spukt* signifie « ça hante » ou « ça fantomise » et *Der Spuk* renvoie à la fois aux spectres ainsi qu'à leur apparition singulière. Quant au mot « fantôme », son sens littéral descend du latin classique *phantasma* où le fantasme et l'apparition voient leur assise dans la définition, tous deux se ralliant dans leur capacité à provenir d'un autre temps pour faire ressurgir dans le présent – ou plutôt un temps disjoint – une existence soit révolue, soit n'ayant jamais eu lieu, mais toujours en lien avec l'idée de la vision. Le mot « spectre », lui, vient de *spectrum* qui évolue conjointement avec *specere*, un terme faisant référence au regard, au voir, et se distingue du fantôme par l'inquiétude et, paradoxalement, par « la visibilité furtive et insaisissable de l'invisible<sup>63</sup> » à la base de ses manifestations. L'ensemble de ces mêmes manifestations, qu'elles proviennent des fantômes, des morts-vivants, des ombres ou des spectres, hante la littérature depuis l'Antiquité<sup>64</sup>. Dans son ouvrage *Le temps des fantômes*, Callard note que

---

mourir, mais une personne plus âgée est affectée profondément par la perte d'autres êtres – et vous ne pouvez pas savoir l'effet que cette accumulation de deuils aura sur vous tant que vous ne l'avez pas vous-même vécue. La vie est courte, si fragile, si mystérieuse. Après tout, combien de gens aimons-nous au cours de notre vie ? Seulement quelques-uns, très peu. Quand la plupart d'entre eux ont disparu, la cartographie de votre monde intérieur change », dans « Entretien avec Michael Wood pour *The Paris review* », *La Pipe d'Oppen. Essais, discours, préfaces*, op. cit., p. 107-108.

<sup>61</sup> Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, op. cit., p. 211.

<sup>62</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, op. cit., p. 29.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>64</sup> À ce sujet, voir l'ouvrage de Jean-Claude Schmitt, *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, 1994. « Dans la société médiévale comme dans bien d'autres sociétés traditionnelles, la forme particulière d'existence que l'on prête aux défunts dépend du déroulement du « rite de passage » de la mort : les morts reviennent de préférence quand les rites des funérailles et du deuil n'ont pas pu s'effectuer normalement », p. 15.

la force des histoires de spectres a en effet partie liée avec cette qualité que la poétique associe depuis Quintilien et Cicéron aux pouvoirs de la prosopopée – procédé qui consiste à faire parler un mort, une idée ou un objet – et qu'elle nomme *enargeia*. Le fantôme exprime de manière aiguë, presque rageuse, l'*enargeia*, ce pouvoir de conviction propre à certaines figures du récit. En exprimant, et même en performant la résistance de certains éléments du passé, il se donne comme une forme de production fictionnelle *déjà là*. Il est un redoublement de fiction.<sup>65</sup>

Des récits mythiques grecs, en passant par les fantômes nés de l'invention de l'imprimerie au XV<sup>e</sup> siècle ou encore par les « Daimons<sup>66</sup> » de Ronsard et le théâtre shakespearien (la scène reconnue du fantôme paternel dans *Hamlet*), ils se perpétuent au XIX<sup>e</sup> siècle avec, entre autres, les « Djinns<sup>67</sup> » d'Hugo, puis avec les écrits de Poe et de Maupassant. Ils occupent une fonction singulière parce qu'ils continuent, jusqu'à nos jours, de cultiver l'intérêt des littéraires avec leur âme qui survit au trépas et qui patiente pour une renaissance, une réapparition dans le monde des vivants.

Les auteurs les envisagent de manières diverses, dépendamment de leur croyance, de l'époque dans laquelle ils évoluent. Certains imaginent les spectres mener une existence dans l'au-delà (enfer, purgatoire, limbes, paradis), d'autres pensent qu'ils continuent d'habiter une terre qui se meut sans ciel, sans motivations angéliques ni démoniaques. Quelqu'un ou quelque chose aurait empêché le mort d'accéder au repos éternel tel que promis par la religion, le condamnant ainsi à errer pour l'éternité. Dans *La naissance du Purgatoire*, Jacques Le Goff affirme que, au Moyen Âge, la division binaire entre le Paradis et l'Enfer s'estompe pour laisser place au Purgatoire. Le Purgatoire est décrit comme un *entre-lieu* d'attente pour les morts afin de connaître leur sort final. L'invention du Purgatoire signe donc une modification importante – « une révolution mentale<sup>68</sup> » – puisque l'espace prend de l'expansion et formule une nouvelle organisation spatio-temporelle de la pensée. Les gens sont donc amenés à réfléchir à cette nouveauté en concevant désormais la possibilité du surgissement des spectres au cœur de l'entre-deux. Ce retour des morts, qui faisait également fonctionner le système des indulgences, crée des polémiques au cours des siècles

---

<sup>65</sup> Caroline Callard, *Le temps des fantômes. Spectralités de l'âge moderne (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Fayard, 2019, p. 24.

<sup>66</sup> Pierre de Ronsard, *Les Hymnes*, Paris, André Wechel, 1555-1556.

<sup>67</sup> Victor Hugo, « Les Djinnns », *Les Orientales*, Paris, Minard, 2002 [1829].

<sup>68</sup> Jacques Le Goff, *La Naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981, p. 10.

suivants, notamment en 1530, lorsque « le prophète de la réforme, Martin Luther, rejette le purgatoire, cheville théologique à laquelle les fantômes étaient arrimés depuis quatre siècles<sup>69</sup> ». Malgré les débats, à la Renaissance, les morts ont encore une présence judiciaire puisqu'ils sont responsables de l'héritage, ce qui leur confère un statut de revenants.

La figure fantomale, comme le souligne Sébastien Rongier, « cherche une solution pour résoudre sa condition intervallaire qui lui interdit un passage de frontière. Sa mort ne semble pas valide et le condamne à un mouvement paradoxal : la revenance<sup>70</sup> ». Que leur désincarnation se matérialise ou non, une chose est certaine : ils sont toujours présents, attendant pour émerger tant devant ceux qui ne veulent pas les voir (et qui pourtant les voient) que devant ceux qui souhaitent les voir (et ne les voient peut-être pas) :

Le spectre est une incorporation paradoxale, le devenir-corps, une certaine forme phénoménale et charnelle de l'esprit. Il devient plutôt quelque « chose » qu'il reste difficile de nommer : ni âme ni corps, et l'une et l'autre. Car la chair de la phénoménalité, voilà ce qui donne à l'esprit son apparition spectrale, mais disparaît aussitôt dans l'apparition, dans la venue même du revenant ou le retour du spectre<sup>71</sup>.

La hantise provient de leur volonté de protéger leurs êtres chers, encore vivants, ou de les avertir pour assurer le bon déroulement de leur avenir. Le contraire peut aussi être envisagé : ils reviennent parce que les gens n'arrivent pas à accepter le départ des morts et les implorent pour qu'ils réinvestissent le quotidien. Nicolas Abraham avance que les morts qui auraient quitté le monde de chair avec des secrets seraient plus sujets à laisser une faille dans l'inconscient de leur entourage ; ce ne serait donc pas eux en tant que tel qui feraient retour, mais ces failles laissées sous silence, ces tombes dissimulées, porteuses d'un deuil impossible. Le fantôme agirait ainsi à titre de métaphore capable de vulgariser ce qui ne se présenterait que sous forme d'hallucination, de vulgariser les blessures de l'héritier qui les traîne comme un étranger dans son propre corps. Pour arriver à cette inclusion d'un autre à l'intérieur du soi, celui qui pénètre doit savoir que cette crypte s'est formée dans la violence avec des « marques silencieuses<sup>72</sup> ». Le possédé fait semblant de prendre le mort-vivant en lui parce qu'il refuse de le considérer comme un vivant-mort, comme le

---

<sup>69</sup> Caroline Callard, *Le temps des fantômes. Spectralités de l'âge moderne (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, op. cit., p. 11.

<sup>70</sup> Sébastien Rongier, *Théorie des fantômes*, op. cit., p. 11.

<sup>71</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle*, op. cit., p. 25.

<sup>72</sup> Jacques Derrida, « Fors », dans *Cryptonymie : le verbiage de l'homme aux loups*, Nicolas Abraham et Maria Torok, Paris, Aubier/Flammarion, 1976, p. 13.

permet généralement le processus de deuil. Quand la perte véritable de l'autre est refusée, l'incorporation se présente comme une stratégie pour se réappropriier l'autre. Cependant, cette réappropriation fonctionne seulement, car un étranger conservé comme un étranger se trouve rejeté du moi. Le lieu de la crypte est aussi une sépulture, qui renferme donc toujours quelque chose de mort. L'habitant d'une crypte « est toujours un mort-vivant, un mort qu'on veut bien garder en vie, mais comme mort, qu'on veut garder jusque dans sa mort à condition de le garder, c'est-à-dire en soi, intact, sauf donc vivant<sup>73</sup> », écrit Derrida. Il s'agit d'un deuil, ou de la mélancolie qui lui est associée, pas encore terminé, qui ne sera peut-être jamais terminé, mais qui reste cependant empreint de nostalgie. Le porteur de la crypte garde la topique de l'autre en le maintenant en vie dans son *for*. Derrida a démontré que la crypte est une organisation des lieux pour nous perdre, mais aussi un aménagement pour conserver de manière secrète le mort-vivant :

Que le mort reste mort, à sa place de mort, et qu'on puisse toujours s'en assurer. Qu'il ne revienne pas, lui, et qu'il ne fasse pas revenir avec lui-même le traumatisme de la perte. Qu'il s'engage lui-même, vivement, à occuper sa place de mort, à y rester. Qu'il s'y engage donc tout vif. Cela suppose un quasi-contrat : unilatéral, mais comme toujours ou jamais. La crypte est peut-être ce contrat avec le mort, il lui laisse, pour l'ouverture du crédit, une hypothèque en soi, un gage dans le corps, une poche kystique à la fois visible (effrontée) et secrète, lieu d'un plaisir thanatopoétique qui peut toujours reprendre feu<sup>74</sup>.

L'époque contemporaine se différencie du passé parce qu'elle est marquée par la disparition des rites funèbres, des célébrations et oblige les individus endeuillés à vivre leur peine dans l'intimité, alors qu'il était auparavant possible de l'assumer collectivement. Notre société occidentale offre de très minces espaces pour extérioriser la souffrance, ce qui invite les sujets à créer des formes de ritualisation qui leur soient propres. Leur responsabilité individuelle, leur culpabilité et leur mélancolie passent souvent par la création artistique. Ces pratiques modifient le rapport à la mort et offrent d'autres occasions aux êtres disparus de revenir. En rupture avec le temps généalogique, les héritiers doivent néanmoins assumer ces vies d'autrefois ; les morts refusent d'être relégués à l'oubli, remettent les souvenirs à fleur de peau, circulent dans les lieux des vivants qui, à leur tour, portent une attention aux détails et cherchent à circonscrire le legs du passé :

---

<sup>73</sup> Jacques Derrida, « Fors », *op. cit.*, p. 25.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 57.

L'héritier contemporain est ainsi pris au cœur d'une contradiction, puisque d'une part, il congédie la longue durée du temps généalogique pour s'inventer singulièrement, tandis que de l'autre, il doit se faire le dépositaire des vies ancestrales estompées par l'accélération historique de la modernité. En deux mots, il est à la fois dépossédé de son inscription généalogique et possédé par ces vies antérieures de l'ascendance<sup>75</sup>.

Les ancêtres reviennent habiter la littérature avec leurs spectres qui « semblent réclamer leur dû et parasiter l'existence<sup>76</sup> », une littérature sans laquelle ils auraient été condamnés à disparaître complètement, ou à réapparaître sans preuve. Et cette idée du témoignage évolue étroitement avec l'acte d'écriture ; l'écrivain est celui qui reçoit la figure du spectre à la manière d'un ventriloque, il parle au nom des disparus ou à travers eux. Derrida affirme que « nous héritons de cela même qui nous permet d'en témoigner<sup>77</sup> » et il est vrai que, dès les balbutiements, ce sont les spectres qui nous offrent matière à écriture, nous lèguent une voix pour contrer « l'extinction des voix<sup>78</sup> ». Le témoignage est cependant impossible – selon l'hypothèse de Giorgio Agamben – puisque les véritables acteurs, ceux qui auraient dû se porter garants de la déposition, sont morts. L'impuissance du disparu, combinée avec sa puissance de retour perpétuel, s'instaure dans une « non-langue » chez celui qui a encore le privilège de vivre et sa parole évite qu'il y ait disparition une seconde fois.

Je poserai d'emblée que le témoignage, dans son impossibilité, peut créer l'achèvement d'une œuvre poétique ; son temps, ses images et sa forme. Peu importe sous quelle forme se manifeste la hantise, son pouvoir d'apparition-disparition – la figure des spectres dans ce cas –, il s'agit de la considérer comme une ouverture qui nous regarde et qui est susceptible de modifier notre rapport au monde, à la vie, où nous nous trouvons à être à la fois sujet et objet, regardant et regardé, écrivain et possédé, acteur et hôte traversés par la voix des morts qui nous portent dans notre marche funèbre vers ce qu'il nous reste à découvrir.

Les spectres habitent un temps « *out of joint* » comme l'écrivait Shakespeare, entre l'ici et l'ailleurs, entre le passé et le futur, occupés à laisser des traces, à émerger quand nous ne les attendons pas. Il va sans dire que, par sa nature anachronique, la hantise déstabilise le présent,

---

<sup>75</sup> Laurent Demanze, « Les possédés et les dépossédés », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 12.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>77</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>78</sup> Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin : Homo Sacer II*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2003, p. 38.



désoriente la narration, pour nous faire accéder à un temps singulier, celui de sa survivance qui cherche, comme toute survie, « la forme efficace où se lover<sup>79</sup> ». Dans la logique spectrale, les variations temporelles viennent rompre avec la linéarité de l'histoire pour favoriser un processus de cercles concentriques, où tout ce qui s'éteint peut ensuite se rallumer, et ce, de manière éternelle. Cependant, leur non-linéarité ne signifie pas une absence de structure. Au contraire, les spectres portent leur propre mode de fonctionnement, de production fantomatique : ce qui hante « est à la fois un *portant* structurel, un principe de *coupure*, et l'*indiscernable* de ce qu'il coupe et contribue à structurer<sup>80</sup> ». Il s'agit en fait d'une structure paradoxale. La déstructuration de la cohérence initiale permet la restructuration du travail textuel grâce à l'apparition. Derrida nomme ce processus une *hantologie*<sup>81</sup>. Ce concept servira à montrer que les apparitions-disparitions, qui entrent dans la trame narrative ou poétique des œuvres et en ressortent pour mieux revenir, participent de l'espace et du temps, puis élaborent la forme du texte, son *exigence*, pour lui donner un sens et organiser la vision artistique. Le concept de forme, écrit René Lapiere, est « inscrit à l'intérieur de toute démarche créatrice comme principe d'unité et de connaissance, mais aussi comme principe de dessaisissement, d'oubli de soi<sup>82</sup> ». Cette même forme advient lorsqu'il y a détachement du contenu, de sa passivité, pour laisser place à la forme, plus accueillante, et à sa « cruciale nécessité<sup>83</sup> ». Dans le même ordre d'idées, Zambrano écrit : « (L'objet) ne pourrait exister sans une certaine passion qui est toujours un arrêt voire une annulation de soi, pour faire place à ce qui ne pourrait exister pour nous dans toute sa plénitude sinon par cette sorte de vide que nous créons en nous niant<sup>84</sup> ». De surcroît, la forme apparaît au moment où l'écrivain commence, lui aussi, à se considérer comme une forme, à renoncer à lui-même et à se transcender, comme une mort et une revenance de soi dans le processus créateur.

L'espace et le temps, réunis dans une forme singulière, font émerger des images qui, au lieu de décrire, « écrivent un processus de regard que les mots assument dans le cours même de leur composition<sup>85</sup> », un processus artistique évoluant étroitement avec la mort, et qui est générateur

---

<sup>79</sup> Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Éditions de Minuit, 2014, p. 10.

<sup>80</sup> Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, op. cit., p. 100.

<sup>81</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, op. cit., p. 225. Hanter, affirme-t-il, « ne veut pas dire être présent, et il faut introduire la hantise dans la construction même d'un concept. De tout concept, à commencer par les concepts d'être et de temps. Voilà ce que nous appellerions, ici, une hantologie ».

<sup>82</sup> René Lapiere, « L'exigence de la forme », *Dans l'écriture*, Montréal, Éditions XYZ, 1994, p. 9.

<sup>83</sup> Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, op. cit., p. 19.

<sup>84</sup> Maria Zambrano, *Apophtegmes*, op. cit., p. 63.

<sup>85</sup> Georges Didi-Huberman, *Phalènes. Essais sur l'apparition*, op. cit., p. 184.

d'une *thanatopoétique*, c'est-à-dire une poétique des images survivantes qui nous contraignent à un devoir de mémoire. Et, inversement, ces mêmes images sont primordiales dans la constitution formelle. Elles ont pour mission de nous faire approcher de nos morts singulières par le travail de la répétition et de nous faire apprivoiser d'emblée une fin, inévitable. Dans *Apophtegmes*, Zambrano décrit justement la métaphore comme « la survivance de quelque chose d'antérieur à la pensée, trace d'un temps sacré<sup>86</sup> ». L'image, dans ses possibilités (é)mouvantes, n'est jamais aussi vertigineuse que lorsqu'elle survit justement à cette fin, au-delà de ce qui l'avait de prime abord rendue visible, que lorsqu'elle se prolonge dans notre attente de la voir, un jour, revenir. Elle bouge, et dans sa capacité à se mouvoir, elle peut grandir et intégrer quelque chose en provenance du dehors : « Elle surgit du là et du cela. Elle nous broie dans la temporalité souveraine de sa ruminante hypocondriaque : elle nous absorbe, elle nous digère. C'est alors que nous devenons l'image, ou du moins son appendice vivant. Et nous n'y pouvons rien<sup>87</sup> », écrit Didi-Huberman. Si les images sont liées au regard, l'aura qui les accompagne relève, pour sa part, d'un pouvoir de regard. L'aura d'une œuvre participe de la beauté de l'image, de sa valeur de vérité, en dépassant ce à quoi elle prend part pour atteindre un statut authentique empreint de profondeur<sup>88</sup>. L'expérience de la profondeur, propre à l'objet visuel, ne s'offre que dans la distance,

mais on ne peut pas dire que cette distance elle-même soit clairement donnée. Dans la profondeur, l'espace se donne – mais il se donne distant, il se donne comme distance, c'est-à-dire qu'il se retire et en un sens se dissimule, toujours à l'écart, toujours producteur d'un écart ou d'un espacement<sup>89</sup>.

Nous croyons saisir l'image en la regardant, mais elle se situe entre le regard et la perte qui est distance, et nous échappe souvent dans un second temps en se transfigurant. Il s'agit de suivre cette transfiguration pour la considérer comme une réminiscence, un complément dans le mouvement de l'écriture, puis des réflexions esthétiques sur cette dernière. C'est avec cette approche formelle, celle qui convoque une temporalité de la hantise et une *thanatopoétique*, que je découvrirai la « lumière des spectres que seule une langue poétiquement *phrasée* sait voir dans les images qui nous entourent<sup>90</sup> » chez quatre poètes québécoises contemporaines, soit Amyot, Desautels, Dupré

---

<sup>86</sup> Maria Zambrano, *Apophtegmes*, op. cit., p. 53.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>88</sup> À ce sujet, voir l'ouvrage de Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2000.

<sup>89</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 118.

<sup>90</sup> Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, op. cit., p. 87.

et Turcotte. Parce qu'il n'y a pas d'écriture plus vraie, du moins plus vraisemblable, que celle qui fait émerger quelques traces de lumière quand les lumières mêmes sont éteintes et que les dernières étincelles vacillent dans l'ombre – écriture-lampe de survie qui cherche sur son chemin une manière d'habiter le présent pour éviter de céder complètement à la noirceur.

De cette écriture, la poésie semble être le genre le plus apte, que ce soit par ses répétitions, ses obsessions, la circulation de ses réseaux de sens, à créer des lignes de clarté à même l'obscurité. « Le travail de la poésie, c'est sans doute de nous faire comprendre le travail de la mort en soi...<sup>91</sup> », écrit Dupré. Aussi, et entre autres, dans sa non-soumission à la question : pourquoi la poésie ? Quand nous la questionnons, quand nous la posons au pied du mur, que nous exigeons des comptes, elle nous cède des répliques qui ne se figeront jamais, nomades, vagabondes, en dehors des autorités diverses, et son irrésolution nous apparaît porteuse parce qu'elle offre peu de prise. La poésie est extravagante, un peu comme cette mort dont parlait Amyot ; elle défait un langage d'emblée construit pour la communication, pour faire passer un message d'un interlocuteur à un autre, se situe du côté de l'anti-histoire et réévalue le monde sous un autre œil. Comme le dit Turcotte : « Les poèmes se souviennent de quand ils n'étaient rien. Les récits n'oublient pas qu'ils auraient pu ne pas être<sup>92</sup> ». Les tensions qui sont créées au cours de cette métamorphose produisent de l'étonnement. D'abord, chez la poète qui assiste aux surgissements des combinaisons, des enchaînements, des silences ; ensuite, chez le lecteur ou la lectrice reconnaissant le travail des mots qui déchirent le réel pour le faire advenir autrement. La poésie est aussi libre ; on voudrait la retenir plus longtemps, lui apposer quelques attaches comme des points de repère, mais elle nous échappe. C'est elle qui guide ensuite notre cadence, dans ce qu'elle a de souverain. Quand elle nous laisse retrouver notre souffle, c'est pour ressurgir, tôt ou tard, majestueuse, dans l'attente que nous répondions à son appel – et nous répondons puisque c'est la seule manière d'offrir du sens dans un monde qui n'en a pas nécessairement. Et quand la fatigue de la poésie se fait sentir, elle s'accoude sur elle-même : là est son ultime destin. Ce genre est d'autant plus intéressant qu'il effraie ; une dimension spectrale lui est associée, une forme d'insaisissabilité qui impose les conditions de ses fugues. Si bien que certains enseignants ignorent souvent comment aborder la poésie, ou le font avec une peur, en s'en tenant aux figures de style, aux procédés littéraires, pour esquiver les énigmes de toutes sortes – il est plus rassurant de l'étudier sous cet angle que de ressentir la manière

---

<sup>91</sup> Louise Dupré, « L'expérience de la douleur (Extrait d'un essai sur la douleur) », *La poésie comme expérience*, Claude Lévesque (dir.), Montréal, Hurtubise, 2009, p. 110.

<sup>92</sup> Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*, Montréal, La Mèche, 2013, p. 38.

dont elle nous permet de vivre plus encore. À ce sujet, Amyot écrit que « cette littérature de professeurs de littérature risque souvent de se mordre la queue<sup>93</sup> ». Turcotte, pour sa part, affirme que sa conception de la poésie

tient en partie dans cette idée que le mystère n'est pas une donnée qui plane au-dessus des êtres et des choses, qu'il ne précède pas le poème qui aurait pour mission de le révéler – le poème n'est pas un missionnaire – et qu'il n'est pas dévoilé non plus par l'acte d'écrire. Le mystère est naturel, il est le domaine de la connaissance qui ne cherche pas à tout prix la clarté<sup>94</sup>.

Ne reproche-t-on pas également à la poésie son inutilité, sa gratuité, sa liaison avec le monde qui prend quelques fois des allures de détachement ? Dans *Poésie et réalité*, Juarroz rapporte les mots d'Alvaro Mutis après que ce dernier eut été interrogé sur l'intérêt de sa pratique :

“À quoi sert la poésie ? À quoi sert-elle, dans un monde plein d'abominations, comme la faim, la pauvreté, la maladie, la guerre, l'injustice, l'oppression, la torture, la violence, la mort ?” C'est alors qu'a eu lieu l'événement imprévu : Alvaro Mutis a enfreint sa décision de garder un silence quasi ésotérique et nous a demandé de le laisser répondre. Et il a dit ces mots que je n'oublie pas : “Face à tout ce que vous évoquez, laissez-moi vous dire que je ne connais pas, que je n'ai pas trouvé d'autre solution que d'écrire de la poésie chaque jour.”<sup>95</sup>

Il n'y a pas d'autres solutions devant l'expression de la violence, de la mort que l'écriture et sa capacité à s'éloigner de la barbarie pour retrouver une forme d'humanité, pour faire face à l'inexprimable, un affront toujours à refaire, qui demande de se repositionner, de toujours mieux contre-attaquer avec la parole. C'est ainsi qu'il y a une volonté de transcender l'immobilité et de survivre ; alors que la violence cherche à s'appropriier l'autre, la poésie, elle, s'empare du monde, le fait sortir de ce trou dont parlait Marguerite Duras dans *Écrire*<sup>96</sup>. Elle se présente comme une liberté dans la destruction, liberté de reprendre les traces laissées par celle-ci, de créer dans la suite des choses des images de fragilité manifestant cet état de survivance, cette expérience empathique devant ce qui s'effrite, pour montrer que la fin de l'humanité, malgré tout, n'est pas encore à nos portes.

---

<sup>93</sup> Geneviève Amyot, *Que vous ai-je raconté ? Correspondance 1990-2000*, Montréal, Éditions du Noroît, 2010, p. 13.

<sup>94</sup> Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*, op. cit., p. 116.

<sup>95</sup> Roberto Juarroz, *Poésie et réalité*, Paris, Éditions Lettres Vives, 1987, p. 43.

<sup>96</sup> « Se trouver dans un trou, au fond d'un trou, dans une solitude quasi totale et découvrir que seule l'écriture vous sauvera », écrit-elle, dans *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 20.

Dans le but de dresser une certitude dans le *tourner autour* de cette étude, je partirai du constat, énoncé plus haut, selon lequel « l'expérience de l'acte présente un contenu d'une amplitude et d'une richesse capable de générer des milliers de figures de la création<sup>97</sup> ». Les poètes auxquelles j'ai choisi de m'intéresser ont ceci de particulier que leurs vers « traversent le ciel noir comme des flèches illuminées<sup>98</sup> » et leur voix donne aux spectres une existence, hors du silence, qui n'est possible que par un devoir de mémoire ou de création. Elles tiennent également, en marge de leur travail scripturaire, un discours sur l'acte d'écrire, souvent pensé par rapport à un champ lexical des ombres, donc de l'obscurité, qui me permettra de dresser une *hantologie* commune à chacune d'entre elles. Mon hypothèse de lecture est que, dans des essais, des articles de périodique, certaines œuvres où le poème porte une autoréflexion, parus depuis 1980, Amyot, Desautels, Dupré et Turcotte dessinent justement un portrait de leur démarche d'écriture ainsi que leur souhait de réinventer les formes pour les forces de la vie contre la mort. Dans « Les lettres entières », Turcotte avance justement qu'elle va poser la question, « l'unique question de comment vivre, comment la vivre cette vie, comment continuer, dormir quelquefois, aimer, ne plus dormir, regarder l'heure, les images, les mots, fixer la carte du monde, épingler des photos sur le mur. Comment vivre, comment mourir ?<sup>99</sup> » En ressassant leurs écrits, il est possible de circonscrire les figures suivantes : l'endommagée chez Amyot, l'archéologue de l'intime chez Desautels, la funambule chez Dupré et l'hôtesse chez Turcotte. Le spectre étant, comme il a été mentionné, la figure de toutes les figures, il n'est donc pas surprenant de le retrouver en filigrane chez chacune d'entre elles. Contrairement aux représentations de la hantise au masculin – comme le désastre chez Maurice Blanchot ou les phasmes chez Didi-Huberman – celles au féminin sont incarnées dans un corps<sup>100</sup>. Les spectres s'insèrent parmi les blessures, non sans que les poètes aient d'abord consenti à les accueillir. Ils guident ces femmes vers ce que Dupré nomme une « intimité si radicale qu'elle nous arrache à nous-mêmes<sup>101</sup> ». Ils les mènent également à constater que la voix des morts se fait d'abord entendre en elles, pas seulement dans leur esprit. Au moment de prendre la plume, elles essaient de comprendre leur intuition, plus forte que le pouvoir, « et cette compréhension, ce mode de

<sup>97</sup> Jean-Simon Desrochers, *Processus Agora*, op. cit., p. 54.

<sup>98</sup> Élise Turcotte, « Pourquoi la poésie ? », *Ma parole tiendra*, Bulletin des Éditions du Noroît, Montréal, 2016, p. 36.

<sup>99</sup> Élise Turcotte, « Les lettres entières », p. 23.

<sup>100</sup> Le poète Eugène Guillevic n'écrivait-il pas : « Supporter son corps / N'est pas toujours commode. / Quand tu écris / c'est comme s'il n'existait pas, / S'il se fondait / Dans plus vaste que lui. », dans *Art poétique*, Paris, Gallimard, 1989, p. 257.

<sup>101</sup> Louise Dupré, « L'expérience de la douleur (Extrait d'un essai sur la douleur) », *La poésie comme expérience*, Claude Lévesque (dir.), Montréal, Hurtubise, 2009, p. 106-107.

connaissance passent nécessairement par un corps sexué : celui qui écrit<sup>102</sup> », rappelle Turcotte. Il n'y a pas, chez ces quatre poètes, de voix hantée qui soit désengagée du corps ; les spectres participent de cet « approfondissement du féminin, du féminin comme d'un nouveau rapport au monde<sup>103</sup> ». Ainsi, d'aucune façon, les fantômes n'abîment l'aura des œuvres, ils participent plutôt de leur beauté.

Ce que j'appellerai ici le cortège des morts, en avançant que la mort avec ses phénomènes spécifiques peut relever d'une esthétique – d'une philosophie de l'esthétique –, me permettra de réfléchir à la forme scripturaire des spectres et de soutenir une pensée de l'apparition, une pensée qui ébranle parce qu'elle existe entre la survivance et l'expérience. Le mot cortège, de l'italien *corteggio*, signifie *accompagnement*, un *corps de compagnons*, donc un corps accompagné de plusieurs voix d'outre-tombe, incluant l'idée de la cérémonie. Dans *L'écriture du cortège*, j'observerai, dans un premier temps, la manière dont les spectres apparaissent dans l'espace de création (les réflexions sur l'écriture donnant lieu à des figures imaginaires) et comment ils se dessinent également ensuite dans la création de l'espace (les livres de poésie), soit plus précisément dans *Je t'écrirai encore demain* (1994) d'Amyot, *Tombeau de Lou* (2000) de Desautels, *Plus haut que les flammes* (2010) et *La main hantée* (2016) de Dupré, puis *Ce qu'elle voit* (2010) de Turcotte. En d'autres mots, pour reprendre ici ceux de Turcotte, j'aborderai le « point de rencontre entre la dépossession de soi, la négation qui est le fondement de l'acte de création et l'apparition du monde qui paradoxalement en résulte<sup>104</sup> ». Dans ce mouvement singulier, les frontières entre l'autobiographie et la fiction se voient dès lors brouillées, comme l'affirment elles-mêmes les poètes du corpus dans leur parcours respectif. À ce sujet, Käte Hamburger décrit « le poème lyrique comme un énoncé de réalité ne renvoyant ni à la personne du poète ni à un personnage fictif<sup>105</sup> ». Devant cette indétermination, j'emploierai le syntagme *la poète* pour faire référence à l'énonciation des différents textes.

Les voix des poètes révélées dans des entrevues offertes à des critiques ou dans des livres à part entière apparaissent quelques fois dans la communauté littéraire comme des révélations

---

<sup>102</sup> Élise Turcotte, « Entretien avec Élise Turcotte », entretien mené par Denise Brassard, *Voix et Images*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 16.

<sup>103</sup> Louise Dupré, « Entretien avec Louise Dupré », entretien mené par Annie Molin-Vasseur, *Arcade*, n° 32, hiver, 1995, p. 61.

<sup>104</sup> Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*, op. cit., p. 120.

<sup>105</sup> Citée par Nathalie Watteyne, dans « Voix d'outre-tombe dans les poèmes en prose d'Isabelle Pinçon et de Louise Dupré », *Sens et présence du sujet poétique. La poésie de la France et du monde Francophone depuis 1980*, Michael Brophy et Mary Gallagher (dir.), Amsterdam-New York, Rodopi, 2006, p. 339.

pouvant nuire à la critique, d'ailleurs conçue pour les rejeter au détriment d'une analyse objective des textes (bien que cette objectivité n'existe pas), alors qu'elle participe d'emblée de la signifiante de l'écriture. Cet apport de la notion d'expérience dans la compréhension des œuvres augmente cependant le doute, et ce même doute, il ne faut pas se rendre très loin pour saisir qu'il tourmente les chercheurs qui doivent travailler avec des objets, des faits et des réponses. Il n'est pas possible de décortiquer la poésie à partir de la critique. Seul l'amour pour le travail des mots, nous dit Rilke, peut nous amener à saisir l'apparition et à la faire signifier. L'expérience de l'acte de création est

[...] autrement plus vaste que l'acte en lui-même, puisqu'elle comprend divers niveaux de perception de l'acte. Les variables liées aux tensions entre les intentions et les réalisations, les perceptions intuitives relatives à la cohérence d'un ensemble et les illuminations soudaines que l'auteur [ou l'autrice] tente de représenter par le langage forment une partie de l'événement qu'est l'expérience<sup>106</sup>.

Quand les autrices cherchent justement à communiquer leur expérience grâce aux intuitions, aux intentions, dont parle Desrochers, et aux liens qui se dessinent entre ces dernières, elles semblent avancer une réflexion poétologique du seuil, comme si elles existaient au bord d'une plateforme, entre ce qui s'illustre et ce qui se tait. En observant leur approche, il est possible de constater que cette démarche leur permet de penser « les limites de la vie et de l'identité<sup>107</sup> ». Le seuil, n'est-ce pas l'entrée d'une maison, d'une pièce ou de cet atelier à l'intérieur duquel le phénomène artistique advient, le commencement de quelque chose dans lequel on entre ou duquel on ressort, un moment, une ligne de partage, voire de passage, le lieu inévitable de la hantise, l'espace entre la mort et la création. Derrida avait noté cette proximité entre la création et la mort, lorsqu'il écrivait que « [l]a mort déclare chaque fois la fin du monde en *totalité*, la fin de tout monde possible, et *chaque fois la fin du monde comme totalité unique, donc irremplaçable et donc infinie*<sup>108</sup> » - des *petites fins du monde*, pour reprendre ici le titre du livre d'Amyot publié en 1988, dont s'emparent les poètes de mon corpus en faisant de cette même mort, mais aussi de l'espoir de vivre lui étant intrinsèquement lié, une place centrale dans leur œuvre poétique.

---

<sup>106</sup> Jean-Simon Desrochers, *Processus agora*, op. cit., p. 54.

<sup>107</sup> Martine Delvaux, *Histoires de fantôme. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, op. cit., p. 8.

<sup>108</sup> Dominique Carlat, *Témoins de l'inactuel : quatre écrivains contemporains face au deuil*, op. cit., p. 26.

Il semble cependant que, parmi les spécialistes qui consacrent leur temps à l'étude de la mort – à la revenance des morts –, il y ait souvent des analyses au masculin qui ne s'appliquent malheureusement que sur un corpus également masculin, à quelques exceptions près. Dans *Mais la menace est une belle extravagance* de Desautels, la poète se demande si on « meurt différemment / quand on est une femme / [...] / longtemps j'ai censuré la mort en moi / parce qu'elle me semblait masculine<sup>109</sup> ». Il faut dire qu'à travers les représentations de toutes sortes, les femmes se retrouvent souvent du côté des corps morts. Pensons aux films d'horreur et au nombre de femmes qui y sont assassinées, comme si elles étaient indispensables au suspense. Ou encore à Ophélie, la belle suicidée, et aux nombreuses femmes disparues des sociétés, disparitions qui riment avec la volonté de faire taire – corps inanimé et sans voix, sans possibilité de retour. Mais qu'arrive-t-il lorsque le « je » au féminin réfléchit à une mort qui lui donne la force d'exister au lieu de le vouer à l'anéantissement ? Parce que si le spectre intéresse davantage la critique au masculin, c'est possiblement – je peux le supposer – en raison de son absence de corps ; il se situe du côté de l'esprit, dans les deux sens du terme, de cette longue tradition occidentale qui associe les femmes au corps et les hommes au pôle opposé, et figure ce qui, de ceux-ci, peut survivre et marquer les époques. Amyot souligne cette importance du corps, de la conscience d'être qui passe par la corporalité et surgit toujours premier de liste en lui rappelant sa non-contemporanéité aux autres : « Il n'y a que moi qui ai ce corps, cette histoire, ces blessures, ces sorties, ces images, tous ces cris qui ont besoin d'être délivrés, et qui ne sont dans les livres de personne d'autre<sup>110</sup> ». Et les poètes à l'étude qui pratiquent une écriture du cortège ont chacune une voix unique, une langue parmi le langage, et bien qu'elles ne se réduisent pas à un tout, elles participent d'une communauté où écrire et être femme ne sont pas dissociables. « Comme si du corps à la lettre, un ton de fluidité palpable demeurerait<sup>111</sup> », énonce Lamy. Elles sont porteuses des empreintes de la hantise laissées en elles, reprennent la disparition à leur compte, font un « tête-à-tête avec la mort<sup>112</sup> », puis un corps-à-corps avec les mots pour tenter de traduire leur expérience subjective, pour résister contre la perte et commencer, ou poursuivre, une nouvelle manière d'habiter l'existence.

Amyot présente la création littéraire comme un don, une apparition, qui demande ensuite à être retravaillé dans un second geste, signifiant que quelque chose de plus grand qu'elle, quelque

---

<sup>109</sup> Denise Desautels, *Mais la menace est une belle extravagance*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1998, p. 42.

<sup>110</sup> Geneviève Amyot, *Que vous ai-je raconté ? Correspondance 1990-2000*, op. cit., p. 70.

<sup>111</sup> Suzanne Lamy, *Quand je lis je m'invente*, Montréal, l'Hexagone, 1984, p. 14.

<sup>112</sup> Geneviève Amyot, *Que vous ai-je raconté ? Correspondance 1990-2000*, op. cit., p. 31.



chose d'impérieux, travaille au service de l'écriture et dans lequel « nous gardons en nous la présence, la substance de ceux qui n'y sont plus<sup>113</sup> », l'impression de faire ce qu'il faut pour eux comme une dette. Ainsi traversée, la poète n'est plus intacte, elle est *endommagée*. Cette manière de concevoir l'acte créatif est davantage accentuée dans sa correspondance tenue sur dix années avec Jean Désy, une correspondance anachronique<sup>114</sup> qui prend naissance dans un temps où la communication instantanée est devenue la norme et qui lui permet par le fait même de faire un retour réflexif sur son travail :

Comme c'est fou furieux cette folie du crayon de plomb, comme j'ai l'impression parfois désagréable, et même rebutante, d'aller me chercher chaque mot dans des lointains obscurs chargés d'énigmes et de songes et de frayeurs et de ravissements de toutes espèces, et cela n'a pas de fond, et cela est trop grand pour moi, et je n'aurai jamais fini, j'arrive à si peu de chose, si peu de chose<sup>115</sup>...

Ces fonds obscurs dans lesquels elle fouille, avec la peur et l'angoisse de découvrir ce qu'elle va écrire – parce qu'on écrit parfois des choses loin de nous, qui nous surprennent dans leur écart, mais aussi dans leur vérité – sont doublement terrorisants pour la poète qui doit aussi s'occuper de créer une forme exacte afin d'en rendre compte. À d'autres moments, pendant les périodes de création, ce qui semble être sans fin, qui débouche sur si peu de chose, se transforme « en petits cailloux à jeter miraculeusement par la fenêtre, dans un ordre impeccable<sup>116</sup> ». L'image de la fenêtre, employée par Amyot, est récurrente en création littéraire et présente également chez cet homme assis dans le *Bureau de Tabac* de Pessoa et chez Dupré qui avoue écrire « toujours dans ma chambre, un lieu protégé où je suis dans ma bulle, près d'une fenêtre, presque tous les matins<sup>117</sup> ». Il s'agit d'une manière de porter un regard sur la vie, mais à partir du lieu clos de la chambre, lieu où le processus d'écriture est en train de prendre naissance, où parfois les mots s'alignent alors qu'on ne les attendait pas. Mais cette solitude, qui prend de l'expansion dans la mansarde, ne va pas de soi pour une femme qui a fait le choix de rester à la maison avec ses enfants, s'inscrivant ainsi à contre-courant des écrivaines de son époque : « Je me répète : je ne trouve pas

---

<sup>113</sup> Geneviève Amyot, *Que vous ai-je raconté ? Correspondance 1990-2000*, op. cit., p. 75.

<sup>114</sup> « P.-S. Pourquoi, croyez-vous, tenons-nous cette correspondance ? C'est si anachronique comme affaire. Personne ne fait plus cela. Mais en fait, j'ai surtout envie de demander : pourquoi personne ne fait plus cela ? », écrit-elle, dans *Que vous ai-je raconté ? Correspondance 1990-2000*, op. cit., p. 248.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>117</sup> Louise Dupré, « Louise Dupré : questionner l'existence », entretien mené par Linda Amyot, *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 93, 2003-2004, p. 28.

si simple d'être une femme, d'élever des enfants et d'écrire des livres<sup>118</sup> » et peut-être est-ce d'autant moins évident que la dissociation entre les trois états lui apparaît inconcevable. En combinant lavette, balayeuse, crayon, elle ajuste son temps d'écriture à celui de sa famille et s'inquiète parfois de ce qu'elle manque des autres en traçant les lettres sur la page, de ce mûrissement dans le temps qui patiente pour une explosion, qui lui donne toutefois de la force. Il est aussi indéniable que l'arrivée des enfants modifie le rapport au monde des femmes, ceux-ci étant les plus près de la vie, ils font donc palpiter les inquiétudes à leur paroxysme. En dehors de cette enfance, Amyot affirme qu'il n'y a que l'exil et l'écriture – les deux font sens parce qu'ils évoluent conjointement et qu'ils prolongent la vie elle-même. Son correspondant lui rappelle qu'elle ne doit pas douter du pouvoir de sa vie sur la mort, et ces petites pages, telles qu'elle les nomme, lui sont « comme un amant secret pour éloigner la mort<sup>119</sup> », quelqu'un qui part et qui revient, en lui soufflant les replis de la possession.

Desautels, quant à elle, creuse une langue qui ne semble pas avoir de lien avec le maternel, une langue s'ancrant dans une solitude brisée ensuite par la poésie (parce que cette dernière prend racine dans la vie et nous rattache au monde), qui s'inscrit également à travers celle des autres femmes, des écrits qu'elle qualifie comme étant bouleversants, comme des voix venues d'outre-tombe. Cette poète, qui a connu le Québec d'avant la Révolution tranquille, se préoccupe de l'effacement auquel les femmes ont été reléguées, le silence de leur corps et de leur parole, étant encore tapi au fond de sa pensée. « Cette urgente nécessité d'écrire au plus près de soi, de son désir, de sa peur, de sa violence, même quand on se sent égarée, dispersée, diluée dans le noir, je l'ai rencontrée dans les livres de femmes, qui m'ont à la fois éblouie et secouée<sup>120</sup> », écrit-elle, et qui l'ont par la suite menée à l'écriture poétique telle une évidence. Elle avance à tâtons dans l'écriture avec cette intuition tenace d'être entourée par les ombres, à l'intérieur et à l'extérieur d'elle, d'accéder aux métamorphoses de manière non naturelle :

Écrire seule, bien sûr, mais toujours accompagnée par des voix amies, métamorphosées en quelque sorte par l'écriture, dont certains accents ne me sont pas étrangers. Des voix qui ont accepté de courir des risques en abordant, chacune à leur manière, cette réalité complexe qui est aussi la mienne, la nôtre. Je me sens souvent aux prises avec ce qu'Anne Hébert appelle d'« étranges forces obscures » qui paralysent à la fois ma vie et mon écriture, et me donnent

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 231.

l'impression de tourner à vide ou plus précisément de m'enliser dans une langue remplie de ténèbres, une langue de la blessure, d'où ne pourra jamais surgir aucune étincelle<sup>121</sup>.

De cette langue absente d'étincelle, elle conserve tout de même l'espoir de la lecture, des vers venus de l'extérieur qui peuvent créer quelques lumières dans son travail, faire dévier positivement son imaginaire, puisque la littérature est créatrice d'éclaircies qui font tomber les duretés avec des images « incrustées à notre insu<sup>122</sup> ». Desautels se décrit comme une *archéologue de l'intime* habitée par plusieurs morts, celles de son enfance notamment et de ses nombreuses facettes, gardées loin de sa conscience sous le couvert d'un bonheur improbable – deuils desquels les parents cherchent à nous garder à distance, mais qui refont surface et défrichent leurs chemins sinueux, voire minés, à même le moi. Comme d'autres poètes, elle poursuit certaines obsessions, quelques parcelles d'humanité, face auxquelles elle s'engage et dans lesquelles elle plonge non sans risque pour se réconcilier avec son passé, avec ce qui « ne sort de l'ombre que par bribes furtives<sup>123</sup> » de l'inconscient. Et cette idée du risque m'apparaît primordiale, comme si elle était indissociable de la création, parce que l'écriture ne représente pas une peur, mais une absence de certitudes qui évite les cloisons, conduit l'œuvre vers l'essentiel et demande que nous acceptions d'être perturbée par l'*à-venir*.

Dupré, confrontée aux vestiges des horreurs d'Auschwitz et de Birkenau, affirme que les autres expériences scripturaires ne sont pas envisageables après avoir visité les camps de la mort, les comparaisons encore moins. Dans cet endroit dénué de compassion, où l'humanité semble en partie détruite, remplacée par des cadavres sériels, comment se dresser devant ceux et celles qui n'ont plus de voix, devant les biberons cassés et les seins des femmes qui produisent du lait suri ? Ces lieux de l'inconcevable constituent l'apogée d'une réflexion sur l'écriture et la mort ; ils feront écrire la poète avec *la main hantée*. Parce que si ces traverses traumatisantes sont rattachées à la fin, à l'horreur, l'écriture permet de marcher en équilibre vers un nouveau commencement, comme elle le fait à l'habitude en se plaçant dans un angle différent et en constatant que le regard sur les événements est toujours à recommencer. La poète se fait équilibriste, elle est une *funambule*. La poète a conscience d'être une femme « avec un désir de femme qui regarde à la fois devant et

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 238.

derrière elle<sup>124</sup> » face à la mort, dans sa présence au réel et sa manière de développer un regard avec cette *peau familière* qui est la sienne. Si sa première approche est intuitive, c'est dans un deuxième temps qu'elle intellectualise son processus de création. Sa poésie cherche d'ailleurs l'origine du mouvement de vivre, un mouvement souvent contraint par les cruautés du monde, les guerres, la fin inexorable, celle de ses contemporains et la sienne :

Dépasser sa finitude, livrer un combat à la mort, à ce mystère, cette horreur qui défie tout entendement, cette réalité inacceptable à laquelle on ne peut se soustraire ? La mort des autres. Et en dernier lieu, sa propre mort. Écrire. Parcourir la ville pour arriver jusqu'à sa tombe, y descendre, voir ce qu'il adviendra de son propre visage quand les lueurs qui allument l'œil auront disparu<sup>125</sup>.

Au fond de la tombe, au centre du noir qui arrive à éteindre la lueur du regard, celle qui écrit se retrouve devant la vérité ; son visage, sous les profondeurs, perd ses masques, ses représentations, ses conceptions, ses stéréotypes, pour accéder à une liberté, source d'un nouvel imaginaire. La tombe, lieu de l'enfermement, offre toujours au sujet la possibilité de faire surgir sa propre luminosité que la poète identifie à l'amour – à l'ouverture de l'amour, puisqu'un cœur brisé reste ultimement ouvert. Entre les fermetures et les brèches, il y a une force, que j'associe ici aux spectres, où Dupré laisse venir à elle l'écriture, sans la planifier, évitant ainsi de lui imposer des limites, des cadres rigides, auxquelles les mots refuseront finalement de se soumettre. « Et soudain », note-t-elle, « quelque chose se trouve tout seul, parfois *malgré* moi. Je crois beaucoup à un travail qui se fait sans qu'on le dirige trop<sup>126</sup> » puisque c'est lui qui nous mène et fournit au texte sa propre direction, en dehors de nos idées – une transmission qu'il ne faut pas interrompre, mais au contraire étreindre pour connaître davantage les grandeurs de son mystère, prendre part à une existence amplifiée.

Pour sa part, Turcotte instaure un véritable dialogue avec l'obscurité, va jusqu'à la fabriquer, dans l'optique que la poésie jaillisse avec la luminosité que nous lui connaissons et qu'elle soit l'unique guide de l'écriture, l'unique raison pour dire : « Je poursuis une autre forme<sup>127</sup> » en dehors du noir. La poésie et le roman ne relèvent pas, selon elle, de la même tension ;

---

<sup>124</sup> Louise Dupré, « Briser le miroir », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 95, 1999, p. 7.

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> Louise Dupré, « Louise Dupré : questionner l'existence », entretien mené par Linda Amyot, *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 93, 2003-2004, p. 27-28.

<sup>127</sup> Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*, op. cit., p. 15.

l'une se situe dans l'architecture de moments finement découpés, sablés, puis vernis, alors que l'autre s'étend dans le temps, malgré une influence mutuelle qui n'est pas à exclure. Elle entre en rapport avec un ressenti déjà présent, « celui de l'écriture avant l'écriture<sup>128</sup> », qui laisse une impression de hantise dans son corps, de double aussi à certains égards, d'où la tranquillité est pratiquement absente, comme toutes images rassurantes d'ailleurs – une vision qui est renforcée par l'arrivée des enfants qui « nous font voir la vie sous d'autres angles, qu'on ignore quand on n'en a pas<sup>129</sup> ». Son désir de comprendre le monde qui l'entoure passe par l'écriture, par ce geste qu'elle décrit comme étant sensuel, à la manière de l'application du mascara aux levées, mais aussi par son corps, celui qui est derrière cette même écriture<sup>130</sup>. La maison constitue le lieu dans lequel émerge la poétique chez Turcotte, comme la *chambre à soi* de Virginia Woolf, mais avec plus d'espace pour errer, pour partir à la recherche des « voix fantômes » entre les murs et dénicher « dans l'air, ou dans l'ombre, ou dans le vide, ailleurs que dans les mots<sup>131</sup> » le fil conducteur de ses poèmes. La poète est ici une *hôtesse*. Contrairement au lieu clos généralement associé à la maison, celle-ci représente un endroit pouvant être pénétré, puis abandonné, par des forces de toutes sortes, par les vents du dehors, aussi violents soient-ils. Elle constitue également une métaphore de l'écriture, une place où loger les morts et les border le soir venu, une maison portative qu'on trimbale avec soi pour survivre, mais qui peut par le fait même s'ancrer, offrir un barrage contre la malveillance de l'extérieur, une frontière au chaos qui instaure sa propre manière d'être. Derrida se questionnait d'ailleurs à savoir si la langue maternelle n'était pas « une sorte de seconde peau qu'on porte sur soi, un chez-soi mobile ? Mais aussi un chez-soi inamovible puisqu'il se déplace avec nous ?<sup>132</sup> » S'il y a par moments une claustrophobie en raison de la solitude, sur laquelle elle tente de se tenir en équilibre, l'écriture crée « un surplus d'existence<sup>133</sup> » qui lui permet d'échapper au temps présent pour rebâtir celui du poème.

Les poètes étudiées nous ouvrent d'emblée la porte de leur demeure, nous donnent la force de transporter ce mélange d'ombre et de lumière, nous invitent à partager leur impression de décalage, de déjà là, de déjà rencontré. Leur regard distancié nous aide à ne pas nous habituer aux

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>129</sup> Élise Turcotte, « Entretien avec Élise Turcotte », entrevue offerte par Denise Brassard, *Voix et Images*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 26.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>132</sup> Jacques Derrida, *De l'hospitalité*, Anne Dufourmantelle et Jacques Derrida, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 83.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 88.

va-et-vient des morts. Les poèmes deviennent ainsi le prolongement de cet état de hantise, « une offrande, un cadeau fait aux disparus, un bouquet qu'on apporte au cimetière du temps pour fleurir la mémoire, accompagner maladroitement la disparition<sup>134</sup> », une réponse, un allègement de la dette, bien qu'une certaine forme de gravité continue d'être inévitable, où ceux qui ont naguère perdu la voix peuvent signifier autrement dans la conjuration. Cette manière dont les spectres, qui se présentent avant et pendant le processus créatif, après même, agissent à titre de figure (dé)structurante de la cohérence interne, formant l'unité des livres en question, m'interpelle. Comment la poésie s'apparente-t-elle à un espace propice à la spectralité et au recueillement ? Quelles sont les interactions des spectres dans la spatiotemporalité des œuvres ? Qu'est-ce que leurs traces convoquent ? Les spectres dans les livres choisis ne sont pour ainsi dire jamais représentés sous la forme d'un corps tangible susceptible de tenir un discours, voire d'échanger avec les poètes hantés. En conséquence, leurs manifestations se retrouvent plutôt sur le plan formel de même que dans le rapport entretenu avec la mort et se matérialisent sous forme d'images par intermittence. En quoi, donc, la mort permet-elle un retour réflexif sur la vie ? De quelle façon les perspectives entre la vie et la mort sont-elles rapprochées dans les poèmes ? Comment la traversée des ombres se révèle-t-elle finalement être un parti pris pour l'existence ? Et comment les images traduisent-elles ce rapport au monde au sein de l'écriture ? Chez les poètes de mon corpus, la mort occupe une place majeure ; un vide subsiste que la voix poétique ne cherche pas à définir. L'interférence des spectres est intimement liée à l'état de hantise que subit cette voix du texte ; je pourrai ainsi développer l'idée selon laquelle la poésie est elle-même fantomatique parce qu'elle ne peut advenir que par le déterrement des morts, en redonnant vie aux trépassés.

Dans les chapitres suivants, je m'intéresserai aux manifestations récurrentes des morts-vivants à la fois comme figure et comme voix médiatisées par les poètes pour montrer comment cela participe d'une forme singulière d'écriture au féminin. Les stratégies spécifiques employées pour convoquer les absents et l'incontournable médiation assumée par les poètes pour prêter une certaine matérialité, voire une incarnation, aux spectres seront observées. Bien que certains renvois soient possibles entre les différents livres de poésie, je considérerai chacun d'eux en fonction de leurs traits distinctifs et des moyens variables utilisés pour en rendre compte. Qui plus est, il n'y aurait pas d'écriture possible, du moins, pas de nécessité d'écrire, sans le cortège des morts, sans

---

<sup>134</sup> Catherine Mavrikakis, « L'apparition du disparu : la disparate du poétique dans deux recueils de Denise Desautels. Du musical au photographique », *Études françaises*, vol. 42, n° 2, 2006, p. 47.

leur réapparition dans le processus créatif. Cet acte de foi est nécessaire si nous désirons accéder un tant soit peu à la vérité.

## CHAPITRE DEUXIÈME

### BLESSURE



Geneviève  
What are you seeing  
In my mirror this morning  
Peering out like a hungry bird  
From behind my eyes  
Are you seeking the shape of a girl  
I have grown less and less to resemble  
Or do you remember  
I could never accept your face dying  
I do not know you now  
Surely your vision stayed stronger than mine  
Geneviève tell me where dead girls  
Wander after their summer.

I wish I could see you again  
Far from me – even  
Birdlike flying into the sun  
Your eyes are blinding me Geneviève.

- Audre Lorde, « Memorial II ».

*À la mémoire de Geneviève Amyot*

## 2.1 LA FIGURE DE L'ENDOMMAGÉE CHEZ GENEVIÈVE AMYOT

Dans *Que vous ai-je raconté ? Correspondance 1990-2000*, on découvre toute la poétique d'Amyot. Ses lettres réelles paraissent après et en même temps que ses diverses publications. Elles pourraient dès lors être lues comme un prologue à ses livres de poésie. De 1990 à 2000, Amyot et Jean Désy ont respectivement échangé « plus de 1000 pages<sup>135</sup> », dont plusieurs livrent les réflexions sur la vie et sur la mort de la poète. Médecin de profession et étudiant en littérature, Désy participait à une rencontre littéraire dans un restaurant lorsqu'il a croisé Amyot pour la première fois. Il a ensuite lu tous ses livres et a décidé de lui écrire une lettre par admiration. Cette dernière, ravie de la reconnaissance<sup>136</sup>, répond avec des missives où se lisent les splendeurs et les déchirements de son existence, et ce, jusqu'aux dernières semaines avant sa mort<sup>137</sup>.

À la lecture de la correspondance, une approche de la création littéraire propre à Amyot nous est dévoilée. Ses images s'imposent avec une grande unicité, si bien qu'elles deviennent un espace confiné d'où sont exclues les autres voix. Ces mêmes images s'inscrivent notamment dans les souvenirs d'enfance, alors que la poète a hâtivement côtoyé la précarité. Elle a quitté, à quatre ans, la famille bien-aimée de son oncle pour retourner chez celle trop nombreuse de ses parents où elle n'arrivait pas à s'adapter. C'est tardivement qu'ils réclament enfin leur enfant. La poète, quant à elle, restera cachée derrière le poêle à bois avec le chat. Ce déplacement en bas âge, combiné à l'immobilité de la mère, puis à l'inceste vécu, marque une rupture considérable dans sa vie. Son existence de « fille poquée<sup>138</sup> » a tôt fait de lui apprendre qu'elle porte en elle – à l'intérieur d'une crypte – une enfant morte avant terme dont elle n'arrive pas à oublier la présence et qui continue de marcher, de manger et de pleurer<sup>139</sup>. Elle cherche, depuis, à circonscrire ce lieu abandonné à l'origine de sa première blessure, profonde, inguérissable. Le mal intime la rend incapable d'habiter le présent comme les gens dont la vie n'aurait pas été entachée. Quand elle ne sombre pas dans les

---

<sup>135</sup> « L'idée de publier notre correspondance a germé quelques années après sa mort, elle qui avait gardé dans un tiroir toutes les lettres que je lui avais fait parvenir, plus de 1000 pages. Moi, comme à mon habitude, j'avais précieusement conservé ses lettres, toutes écrites au crayon de mine », écrit Jean Désy, dans « Préface », *Que vous ai-je raconté ? Correspondance 1990-2000*, Montréal, Éditions du Noroît, 2012, p. 7. À ce sujet, il faut également noter que les lettres n'ont pas toutes été retenues dans le processus d'édition et que le livre publié compte quatre cent soixante-dix pages.

<sup>136</sup> « Je suis ces temps-ci comme une petite fille qui réclame de l'encouragement... », écrit-elle dans sa première. Lettre de Geneviève Amyot à Jean Désy, Septembre 1990, p. 10.

<sup>137</sup> Je ne développerai pas sur la relation dialogique entre les deux correspondants puisque cette analyse apparaît déjà dans : Vanessa Courville, « La figure du seuil chez Geneviève Amyot dans *Que vous ai-je raconté ? Correspondance 1990-2000* », *Nouveaux regards sur nos lettres. La correspondance d'écrivain et d'artiste au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2020, p. 267-280.

<sup>138</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 11 juillet 1991, p. 50.

<sup>139</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 11 juillet 1991, p. 50, et 26 juillet 1991, p. 53.

détresses du passé, elle plonge dans l'incertitude de l'avenir, perpétuellement « accrochée<sup>140</sup> », en dehors d'un temps qui ne guérit pas les traumatismes, mais les reporte sous la forme du refoulé.

Amyot est une poète massacrée, amochée, qui n'est pas sortie indemne de l'histoire. Cette blessure originelle fait apparaître dans son écriture la figure de l'endommagée, soit celle d'une femme qui n'est plus intacte et qui sera dorénavant hantée. Dans l'échange épistolaire, la poète indique être traversée par la « hantise affolée de la vieillesse et de la mort, hantise du qu'est-ce qu'on fait là<sup>141</sup> » où seulement certains moments « nous résolvent et nous unifient. Pour le reste, nous sommes déchirés de tout<sup>142</sup> ». Mais il n'y a pas, tel qu'elle l'évoque judicieusement, d'art véritable qui se dissocie de la douleur. J'ajouterais : sans les morts qui font retour, s'immisçant dans cette même souffrance. Seules l'écriture et la présence de ses enfants peuvent lui offrir une paix temporaire et apaiser ce qu'elle appelle son « étymologie<sup>143</sup> » abîmée. Ces deux passions fondamentales font d'elle une femme anachronique, à contretemps de l'actualité, de ses violences et de ses vulgarités. Elle se décrit elle-même comme une femme de l'ancien temps ayant fait le choix de rester à la maison pour écrire ses livres et élever ses enfants. Il s'agit de pratiques viscérales pour elle, mais à contre-courant de son époque. Dans ce monde affolé, elle désire lancer un cri comme un moyen de survie, lequel se ferait entendre en version femelle. « Version femelle, c'est semblable et très différent<sup>144</sup> », écrit-elle, dans la mesure où la voix traverse un corps féminin avec ses échecs, ses désirs et non désirs, ses possibilités d'enfantement.

Dans les pages qui suivent, je porterai d'abord une attention à ce cri de l'endommagée qui passe inévitablement par la plainte dans les lettres réelles *Que vous ai-je raconté ?*. « L'expression naît de la plainte », écrit Zambrano, « et cette plainte suppose une certaine rébellion, une indépendance et une affirmation d'existence de celui qui se plaint ; qui ainsi se définit et s'affirme<sup>145</sup> » avec ses spectres. Le choix des lettres réelles retenues dans l'ouvrage n'est donc pas anodin ; prétendument sans intention esthétique, même si elles n'existent pas sans quelques fards, les missives s'adaptent à la réalité de la maison. Elles peuvent être entamées, interrompues, puis reprises, lors des tâches ménagères sans pour autant être négligées. Il faut aussi noter qu'Amyot n'a pas participé à cette édition. Puis, dans les lettres fictives de *Je t'écirai encore demain* (1994),

---

<sup>140</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 29 octobre 1992, p. 146.

<sup>141</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 15 décembre 1995, p. 334.

<sup>142</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 12 mars 1992, p. 85.

<sup>143</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 3 septembre 1992, p. 128.

<sup>144</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 25 février 1993, p. 176.

<sup>145</sup> Maria Zambrano, *Apophtegmes*, op. cit., p. 37.

j'observerai comment la figure de l'endommagée chez la poète peut mener à la création d'un espace cette fois intouché, intact, qui est celui de l'écriture poétique. Les lettres fictives, pour leur part, peuvent accueillir « la vie domestique où les petits gestes occupent tout l'espace<sup>146</sup> ». Elles offrent aussi un lieu pour des écrits « platement autobiographiques<sup>147</sup> » qui ne sont plats, soit dit en passant, que dans le doute immense qui habite la poète, jamais dans leur contenu.

### 2.1.1 L'écriture comme un geste de lenteur à contretemps

Au moment où Amyot entame sa correspondance réelle, les réponses instantanées grâce aux nouvelles technologies sont devenues la norme, plus promptes, plus efficaces dans le rendement. La tenue de lettres en papier, sur une dizaine d'années, témoigne de l'engagement quotidien de la poète dans l'écriture et dans l'exercice de la lenteur. Les missives composées à la main lui permettent d'attendre ensuite les réponses de son correspondant et de savourer le décalage. L'inactualité de son geste participe, selon Didi-Huberman, au sens d'une culture parce qu'il contribue à faire ressortir « le symptôme, l'impensé, l'anachronique de cette culture<sup>148</sup> ». La poète se questionne d'ailleurs dans sa correspondance sur le désintéressement de l'exercice de la lenteur où l'écriture est en posture d'attente devant ce qui peut se manifester soudainement sur la page. Pour elle, le ralentissement est nécessaire pour prendre une distance avec le monde ambiant et ainsi le contempler avec plus de compassion. La vie manque à son avis cruellement de rituels dans un monde saturé par la technologie. Elle en invente donc dans ses livres de poésie, car ils peuvent lui donner un espoir de guérison. Son rapport au crayon de plomb, comme elle le nomme, lui devient d'autant plus indispensable lorsqu'elle prend conscience de cette société tournée vers « le grand art du piton<sup>149</sup> ». Cet art du piton est la seule raison qu'elle a trouvée pour justifier la vie échevelée, énervée, souvent dangereuse, de ses contemporains, qui semblent mener une course sans fil d'arrivée. Ils l'entreprennent tout de même pour des raisons futiles, telles la gloire et la richesse. La poète est affectée par le non-sens de cette quête, mais surtout par la carence en bonté, vertu qui à ses yeux est primordiale aux êtres humains.

---

<sup>146</sup> Louise Dupré, « Rhétorique et effets de féminin : *Je t'écirai encore demain* de Geneviève Amyot », *La rhétorique au féminin*, Annette Hayward (dir.), Montréal, Nota bene, 2006, p. 465-466.

<sup>147</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 27 octobre 1995, p. 322. Dans « Geneviève Amyot : entre le rituel et la passion », la poète écrit de surcroît : « Je me sers abondamment de ma vie pour écrire des livres », p. 61.

<sup>148</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, op. cit., p. 53.

<sup>149</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, septembre 1990, p. 10.

Dans *L'entretien du désespoir : essai sur l'affolement*, René Lapierre mentionne que la société contemporaine se complaît dans une instantanéité, laquelle a remplacé la dimension humaine par la performance. Cette société s'insurge

contre la lenteur naturelle (les discontinuités et les résistances) des processus et, pressée du résultat, stimule une productivité compulsive dont elle fait l'éloge en termes de rendement. Elle a en horreur tout contretemps, qu'elle interprète comme temps mort, et cherche à triompher des processus<sup>150</sup>.

Amyot, quant à elle, fréquente volontairement le temps mort pour voir ce qu'il peut lui révéler. Il s'agit d'un point aveugle qu'elle investit comme un lieu d'où peut apparaître le refoulé d'une société ayant de toute évidence quelque chose à dissimuler. Elle formule d'ailleurs, en réponse à toute cette vitesse, la question suivante : « Qu'est-ce que cette société de gadgets veut encore essayer de se cacher ?<sup>151</sup> » Au moment d'écrire des poèmes, Amyot est consciente des discontinuités et des résistances dont parle Lapierre puisque sa main refuse parfois de continuer lorsqu'elle rencontre des profondeurs plus risquées. « J'ai l'habitude : je vais lentement, et l'entêtement l'emporte sur la résistance », écrit-elle. La lenteur est, selon elle, inséparable du processus créatif dans la mesure où l'émotion humaine met du temps à se poser sur la page ; la création des œuvres devient l'expression ultime de ce mûrissement. Ainsi, devant les facilités d'écriture de son correspondant, elle lui dit « qu'on ne refait pas un livre en deux semaines. Ni trois. [...] Quand on a la mort au cul comme vous l'avez, Jean Désy, ne devrait-on pas chercher à aller à l'essentiel plutôt qu'à la quantité ? Ou alors vous ne l'avez pas encore assez, la mort au cul, très cher<sup>152</sup> ». La réécriture s'inscrit dans le processus de la lenteur abordé par Amyot dans la mesure où elle permet de creuser l'essentiel et d'ainsi renforcer la puissance des textes créatifs. La poète rappelle à son correspondant qu'il doit prendre une revanche à sa table de travail en choisissant la lenteur pour aller contre ce quotidien qui nous impose son rythme effréné. Elle se demande par quoi il est tant pressé et il ne trouve décidément pas de réponses valables. Pour Amyot, « l'écriture, ça n'est rien de plus qu'une énorme patience et ce qui, presque malgré soi, se déverse dedans<sup>153</sup> ». Elle évoque en d'autres mots la spectralité du geste scripturaire où quelque chose d'inattendu s'insère dans le travail poétique. La lenteur participe, en effet, d'une impression de

---

<sup>150</sup> René Lapierre, *L'entretien du désespoir : essai sur l'affolement*, op. cit., p. 17.

<sup>151</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 16 décembre 1992, p. 154.

<sup>152</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 23 décembre 1993, p. 156.

<sup>153</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 12 septembre 1995, p. 315.

hantise chez Amyot. Elle affirme avoir le sentiment de « courir gauchement derrière [elle], à la limite du retard permis<sup>154</sup> », retard qui risque d'ailleurs de la placer en dehors du monde, en suspens du temps de l'actualité, en raison de son mouvement spiralaire. Dans le même ordre d'idées, Lapierre affirme que le contretemps de la lenteur est l'endroit « où le désir se recueille dans le plus petit objet, la plus lente vision, l'insignifiance du non-savoir<sup>155</sup> ». Cette perspective singulière rejoint celle d'Amyot qui habite la lenteur du quotidien tout en guettant les apparitions, mais également celle de Derrida qui décrivait, comme je l'ai mentionné dans le prologue, le spectre comme un non-savoir, une entité ne devant rien avoir en commun avec le savoir.

### 2.1.2 L'essentiel au bord du gouffre

L'investissement de la lenteur dans l'écriture pour se placer à contretemps de la société ne peut cependant rien contre la puissance des cycles. « J'enrage contre les lilas de faner si tôt sans m'avoir appris de surcroît sur les buts de la brièveté<sup>156</sup> », écrit Amyot qui ne retient rien de l'achèvement du printemps. Mais plus encore que le rythme des saisons, le cercle vicieux du vieillissement s'empare du corps de la poète, tout en la rapprochant d'une mort certaine. Le temps qui lui file ainsi entre les doigts ne guérit pas les blessures de son enfance. Il les accentue, les creuse, les rend plus fragiles à l'image d'un terreau qui s'affaisse à mesure que le feuillage du jardin se densifie. Son désir de lenteur dans une continuité effrénée fait évoluer la poète dans un perpétuel état de tension. Elle est placée devant l'inévitable, devant un sentiment insupportable de peur qui fait resurgir l'enfant morte en elle. « Quand je traverse de telles crises », écrit-elle, « je redeviens une enfant perdue, brisée, atrocement seule, mais aussi, à la fois, une vieille dame, une très vieille dame en défaite au bord de la mort, sans nom, une vieille dame sans nom, et seule, atrocement<sup>157</sup> ». Lors de ces crises s'entrecroisent une naissante morte (l'enfant) et une morte naissante (la vieille dame), ce qui amène la poète à penser la vie et la mort comme étant intimement jointes. La poète marche ainsi au bord du gouffre. Plus elle vieillit, plus elle cherche à tendre directement vers l'essentiel, en évitant les détours, de sorte qu'elle se demande si elle n'est pas en train de devenir avare de mots. Il s'agit d'une manière de bafouer la vieillesse en misant sur l'immortalité des livres, laquelle est sans doute illusoire, mais lui confère la force de continuer à

---

<sup>154</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 21 mai 1992, p. 104.

<sup>155</sup> René Lapierre, *L'entretien du désespoir : essai sur l'affolement*, op. cit., p. 67.

<sup>156</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 2 juin 1991, p. 38-39.

<sup>157</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 29 septembre 1992, p. 138.

vivre avec dignité. Même s'ils ne nous survivent pas toujours, les écrits rendent compte de nos impuissances et interpellent d'autres solitudes, celles des lecteurs et des lectrices.

La nécessité d'écrire chez Amyot, qui se présente comme un moyen de survie pour faire entendre ses cris, éclater le silence, n'advviendrait probablement pas si elle ne détenait pas le désir d'enfouir l'enfant morte en elle et si elle ne ressentait pas le besoin de la déterrer comme une part d'inconnu, effrayante, pouvant être féconde pour l'écriture. La poète est divisée entre l'idée de taire les souvenirs et le geste du poème qui les fera inévitablement ressortir. « Car moi aussi », écrit-elle, « et presque à toutes les fois, j'ai une hostie de frousse. Où vont me mener ces gribouillages échevelés, enragés, écervelés, devant quelle part écœurante ou trop douloureuse de moi-même vais-je me retrouver ?<sup>158</sup> » Cette tension traverse toute la correspondance de *Que vous ai-je raconté ?* et participe de la richesse de sa poésie. Perdant ainsi ses assises, Amyot se met à flotter à la frange du péril, au cœur d'une fissure où tout est guetté par la hantise. Dans le même ordre d'idées, elle transmet à son correspondant la peur générée par son écartèlement :

Je redoute tant la confrontation avec cette douleur. Je vis collée sur mon chum, pour être sûre qu'il est là, que nous sommes là, mais son sexe tout à coup me semble une carabine qui peut faire vlan. La vie et la mort sont si féroce­ment mêlées. Nous sommes si fragiles. Je ne sais rien du sang de l'homme dans la neige, mais je sais tout, deux fois tout du sang entre les cuisses de l'enfant foutu. La vie et la mort se jouent dans le même sac. Nous bâtissons des mondes, Jean Désy, à tour de bras pourtant, à tour de taille, à tour de cœur. Des mondes s'écroulent ; nous continuons comme nous pouvons, à coup de rage et de désir, une certaine raison de perpétuité pouvant aussi, et fort souvent, tenir lieu de désir<sup>159</sup>.

Et surgit la perpétuelle question du sens. Malgré son acharnement, la poète est vouée à retourner au néant, comme ceux qu'elle aime, comme les autres. Elle ignore où l'entreprise de vivre peut mener, mais elle tient à la vie de manière obstinée. L'origine du désir qui la maintient sur les rails lui est obscur, d'autant plus que, même en dehors de l'histoire des hommes, de leurs guerres, la mort revient constamment la trouver dans son intimité. Elle investit même le lieu le plus secret, celui des corps aimants. Le sexe de l'homme peut désormais tuer; le ventre de la femme, lui, peut échouer à donner la vie. La fausse couche est d'ailleurs, du moins dans *Que vous ai-je raconté ?*, le

---

<sup>158</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 1<sup>er</sup> avril 1992, p. 93.

<sup>159</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 27 décembre 1991, p. 80.



deuxième deuil d'Amyot après celui de son enfance. Il représente l'insuccès de la joie dans la continuité menant si tôt au vieillissement et à ses multiples détresses.

Le deuil devient englobant dans la mesure où il n'y a aucun espace dans la société pour l'atténuer ; la fausse couche est médicalement considérée comme un passage obligé pour certaines femmes qui pourront recomposer leurs espoirs dans une autre maternité au cours des prochains mois. Aucun accompagnement n'est offert puisque la souffrance est délégitimée par les professionnels de la santé ; le fœtus n'est pas encore un enfant, ce qui devrait diminuer la gravité de la perte. Si l'identité de l'enfant n'est pas encore formée dans le processus, celle de la mère est en branle depuis les balbutiements du projet de la maternité. C'est elle, dans l'absence de soutien, sinon celui intime du couple, qui doit ramasser le sang de l'enfant foutu. Son sang n'est certes pas celui de l'homme dans la neige, mais il s'en rapproche étroitement dans ce qu'il signe comme fin d'un monde parmi les mondes. Contrairement à l'avortement, le consentement dans la mise à mort des identités est absent. Les femmes doivent entreprendre un double deuil de naissance : l'enfant à venir et leur propre engendrement comme mère. Il s'agit d'un véritable tabou, tant dans la société que dans la littérature, laquelle, comme le dit Amyot elle-même, ne fait que déplacer les interdits de livre en livre.

Il n'est donc pas surprenant de voir resurgir ce deuil, en lien avec ceux immémoriaux qu'elle porte, lorsqu'elle se voit refuser un prix pour son dernier livre, même si elle a toujours rejeté les comparaisons entre la création et la procréation. Quand elle n'obtient pas le prix du Gouverneur général, elle est ramenée à la blessure :

Pendant deux jours, je me suis revue à l'hôpital, dans tout le sang, tout le flop de ma dernière fausse couche, seule, avec l'infirmière qui venait régulièrement soulever le drap et qui disait « c'est beau madame » (vous trouvez ?), avec le docteur qui voulait me donner une piqûre-pour-pas-pleurer (dites-moi-le si je dérange...) <sup>160</sup>.

Les prix littéraires pèsent sur elle comme la possibilité d'une autre fausse couche. L'écriture et la maternité seules peuvent combler les pertes qui se multiplient depuis sa naissance et ainsi rassembler les morceaux de son « âme en pièces détachées <sup>161</sup> ». Dès lors, quand les pertes

---

<sup>160</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 21 janvier 1991, p. 18.

<sup>161</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 16 janvier 1996, p. 340.

subviennent, elle doit affronter la mort de nouveau qui lui rappelle l'injustice de sa destinée. Des mondes s'écroulent, dit-elle. Mais heureusement elle se contredit dans la correspondance en affirmant que les mondes ne s'écroulent pas, ils se métamorphosent<sup>162</sup>. Et cette métamorphose ne peut avoir lieu sans la relation étroite entre la vie et la mort, les deux déversés conjointement dans le même sac, formant de nouveaux espaces ouverts à la création.

Amyot connaît les liens entre l'écriture et la folie. Elle cherche à faire le vide dans sa tête afin de se délecter de l'éblouissement et de « jouir de l'absolu de la nuit<sup>163</sup> ». Cet état de folie avait d'ailleurs été noté par Blanchot, lecteur de Kafka, lorsqu'il affirmait que le grand auteur « sait qu'écrire est déjà folie, est sa folie, sorte de veille hors conscience, insomnie. Folie contre folie : mais il croit qu'il maîtrise l'une en s'y abandonnant ; l'autre lui fait peur, est sa peur, passe à travers lui, le déchire, l'exalte, comme s'il fallait subir tout<sup>164</sup> ». Pour Amyot, une folle restera toujours une folle, mais il est possible qu'elle puisse écrire de beaux livres salvateurs en se plaçant dans un état propice à l'apparition des spectres.

Dans un extrait de son journal au printemps 1992, paru dans la revue *Arcade* en 1996, Amyot parle des mains d'une vieille femme auxquelles elle souhaiterait se lier, puis se fondre, de manière à former « un seul geste, pour le côté non-inscrit de l'histoire<sup>165</sup> ». La main ridée est décrite comme appartenant à un autre temps auquel Amyot reconnaît ne pas encore être arrivée ; la poète convoque cette main parce qu'elle lui permet justement de repousser l'obsession de la mort en elle. « Cette main m'invite à durer », écrit-elle, « d'abord jusqu'à elle, sans fracas, dans l'intimité, l'humilité du travail solitaire<sup>166</sup> ». Alors si l'histoire relève des faits observables dans la linéarité, l'écriture rompt avec ce système linéaire. Elle fait apparaître une origine oubliée. « Et la survivance », écrit Didi-Huberman, « ne ferait-elle pas symptôme dans le mouvement de la vie comme cette contre-effectuation qui n'est ni le vivant tout à fait, ni la mort tout à fait – mais *l'autre genre de vie* des choses qui ont passé et persistent à nous hanter ?<sup>167</sup> » La vieille dame, sa main, offre ainsi un modèle pour la poète qui se chargera de sa survivance en lui trouvant un corps, le sien, et un corpus, le livre de poésie à venir. La survivance engage la poète à accomplir ce que

---

<sup>162</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 13 février 1997, p. 383.

<sup>163</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 12 septembre 1995, p. 315.

<sup>164</sup> Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op. cit., p. 74.

<sup>165</sup> Geneviève Amyot, « Printemps 92 (extrait de journal), « 80 voix au féminin », *Arcade*, n° 35-36, 1996, p. 222.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>167</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 191.

Didi-Huberman nomme la *morphologie des formes du temps*, des temps revenants qui se cherchent un ancrage pour l'accomplissement des œuvres. L'extrait du journal d'Amyot portant sur la main fantomatique qui devient celle de la poète montre bien l'état de hantise impliqué dans le geste d'écrire. Si la vie et la mort évoluent dans le même espace, les spectres et la poète se côtoient aussi dans cet espace. N'arrivant plus à délimiter son propre territoire, Amyot devient elle-même un être habité : elle écrit à quatre mains avec la revenante.

L'écriture chez Amyot est donc à l'envers de l'histoire construite par les hommes : elle est « contre-nature<sup>168</sup> ». Elle engendre ses propres naissances – en dehors des faits observables – puis s'intéresse ensuite à « l'acharnement muet des gestes obscurs qui les prolongent<sup>169</sup> ». Ignorant ce qu'elle écrit et où tout cela la porte, elle vit dans un sentiment constant de grand effroi. Elle sait toutefois qu'elle doit entreprendre cet indispensable mouvement vers l'indéterminé. « Je suis un être sans certitude. Sans la moindre. Je perçois seulement l'obscur nécessité du travail<sup>170</sup> ». Pour elle, écrire n'est pas de l'ordre de l'impuissance, mais plutôt de la revanche. Elle réussit à provoquer des éblouissements malgré ses incertitudes. « Écrire est-il un crachat à la face écœurante du mystère ou un hommage à ses charmes ?<sup>171</sup> » La question demeure. Effectivement, plus le temps avance, plus l'acte d'écrire lui apparaît comme un besoin impérieux dont la puissance, l'immense puissance, peut créer de la luminosité dans le quotidien, à l'image des étoiles. L'essentiel se trouve dans cet entre-deux, au cœur de la détresse initiale et des joies récoltées, auquel s'abandonne la poète au moment de prendre son crayon. La lumière qui survient alors lui rend la vie plus acceptable, malgré les blessures de l'enfance et les pertes acharnées. Ainsi, elle affirme n'ouvrir les poings que pour écrire<sup>172</sup>, soulignant le combat perpétuel dans lequel elle est engagée. En dehors de l'écriture, Amyot éprouve du mal à vivre ; elle a l'impression que quelque chose lui échappe, la décentre. Le docteur lui conseille des pilules, mais elle se rattache à la fécondité de ses crayons : « [N]'insistez pas, nous ne tripotons pas l'inévitable par les mêmes moyens, merci beaucoup<sup>173</sup> », note-t-elle dans une reconstitution fictive de leur discussion. Elle se tourne vers l'écriture qui lui donne la force de résister :

Parfois je me mets à regarder chaque mot sortir de mon crayon comme un petit quelque chose en train d'être arraché au néant, lettre après lettre, et je me vois

---

<sup>168</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 23 avril 1992, p. 102.

<sup>169</sup> *Idem*.

<sup>170</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 21 octobre 1992, p. 145.

<sup>171</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 16 juillet 1992, p. 111-112.

<sup>172</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 21 mai 1992, p. 104.

<sup>173</sup> *Idem*.

en tant qu'infime existence parmi des milliards d'autres, à la fois insignifiante et nécessaire, et notre fonction à tous est celle-là, arracher quelque chose au néant, et la plupart nous nous acharnons à le faire, arracher quelque chose, ne serait-ce que notre souffle, c'est comme une grande manie qui nous porte, dont nous ignorons l'origine et la destination mais qui nous porte. Une grande manie qui nous organise et nous n'en pouvons en fait étudier que cela, l'organisation<sup>174</sup>.

Amyot comprend hâtivement la double organisation spectrale à l'œuvre dans l'écriture. D'une part, dans le geste lui-même où la main de la poète se fusionne avec celle de la vieille dame, hors temps, hors champ. Et, d'autre part, sur la page même où les mots surgissent du vide pour former du sens.

C'est l'immensité qui fait dire à Amyot que nous sommes dérisoires, mais aussi nécessaires – toute subjectivité a un corps, une expérience qui lui est propre et, par ce corps unique, un souffle peut être arraché, noté, raconté. Elle emploie ainsi le mot « manie » pour témoigner de cette volonté d'arrachement dans l'immensité puisqu'elle se rapproche de l'obsession, à la limite de la folie. Anne Dufourmantelle, dans *De l'hospitalité*, décrit l'obsession comme le « versant nocturne de la parole » où il y a une tentative « d'approcher un silence autour duquel le discours ordonne, et que le poème quelquefois découvre, mais qui toujours, dans le mouvement de la parole ou de l'écriture, se soustrait au dévoilement<sup>175</sup> ». L'origine du geste d'écrire est difficile à cerner pour la poète parce qu'elle ne peut pas être pensée en fonction d'une finalité, puisqu'elle relève d'un mouvement spiralaire, en dehors d'elle.

L'écriture n'est jamais réfléchie d'une manière complètement indépendante chez Amyot ; c'est le surgissement au cœur du vide qui guide sa plume. Elle se demande : « Quel grand ange, je n'arrive pas à revenir à la beauté du monde, je n'arrive pas à y arriver toute seule, quelle grande main nous tirera de l'irréparable abandon<sup>176</sup> ». L'ange est le nom donné à un spectre déguisé sous les allures du bien. Il permet à la poète de traduire le sentiment de bienveillance de l'apparition en la cloîtrant dans un pôle binaire (bien/ mal ; ange/ démon), qui est sans aucun doute plus rassurant pour concevoir le monde. La grande main du spectre, comme celle de la vieille dame, se charge d'extirper la poète de l'abandon, en ce sens où elle lui offre une alliance contre le néant. Cette aide est cependant insuffisante : Amyot doit être engagée dans la double expérience de l'écriture et de la maternité pour se sentir complètement vivre. À ce sujet, elle écrit :

---

<sup>174</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 5 février 1993, p. 170.

<sup>175</sup> Anne Dufourmantelle, « Invitation », *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 10.

<sup>176</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 3 septembre 1992, p. 127.

Je me répète : je ne trouve pas simple d'être une femme, d'élever des enfants et d'écrire des livres. Mais je réalise que, paradoxalement, ces deux parts de moi-même, soit la maternité et l'écriture, sont devenues strictement indissociables, quelle que soit la difficulté que j'aie à les concilier<sup>177</sup>.

Réunir sa vie de mère et celle de poète quand les enfants imposent leurs propres horaires n'est pas aisé. Leurs différentes interruptions dans l'espace de la maison, ne serait-ce que par leur « quessé qu'on mange pour dîner<sup>178</sup> », freinent ses élans créatifs. Amyot écrit donc à des heures fixes durant lesquelles elle a de la difficulté à travailler convenablement puisqu'il ne s'agit pas d'un temps choisi par elle, mais de celui que lui confère l'horaire familial. Nancy Huston avait noté, dans *Journal de la création*, que si les hommes ne sont pas dérangés derrière la porte de leur bureau, les mères, elles, sont constamment sollicitées. Les enfants jouent pourtant un rôle indispensable dans la vie d'Amyot. Ils la tiennent loin des absurdités du monde, génératrices d'angoisse, et participent, avec l'écriture, de son unique lest.

Dans un entretien accordé à Françoise Cléro, dans *Nuit blanche*, Amyot revient sur l'expérience de la maternité qui, pour elle, touche des strates intimes de sa vie et se confronte, çà et là, aux jugements d'autrui. La société moderne rejette, tel qu'elle le raconte, le quotidien des femmes ayant fait le choix de se consacrer à leurs enfants. C'est pour cette raison qu'Amyot affirme, depuis sa première année de maternité, être « une femme de l'ancien temps<sup>179</sup> ». Une revenante dans l'actualité, mais avec la charge de son temps, irrésolue. Elle met donc le doigt sur le préjugé tenace divisant la maternité et l'écriture en des éléments contradictoires. Dans cet écart sociétal, l'écriture est valorisée au détriment de la maternité, qui voue les femmes au mutisme. Amyot écrit : « Je n'avais aucun doute sur l'importance de ce que je vivais. Ni sur la qualité du bonheur que cela me procurait. Ni sur le fait que de parler de cela, c'était parler de choses absolument fondamentales<sup>180</sup> ». Au moment des grossesses, pendant les premières années des enfants, elle ne ressent pas le besoin de noter ses moindres gestes. Elle vit pleinement ses maternités, peut-être parce qu'elle est elle-même habitée par sa fille au ventre, par son fils aux bras. « Ma vie », écrit-elle, « était une affaire complète qui n'avait pas besoin de son propre récit pour

---

<sup>177</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 23 juin 1993, p. 110.

<sup>178</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 9 février 1991, p. 23.

<sup>179</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 22 mars 1991, p. 29.

<sup>180</sup> Geneviève Amyot, « Geneviève Amyot : Entre le rituel et la passion », entretien mené par Françoise Cléro, *Nuit blanche*, n° 69, 1997, p. 61.

se savoir, se supporter, s'avancer<sup>181</sup> ». L'accouchement a développé, chez elle, des forces colossales qui lui permettent d'être autre chose que de la matière pour former des livres. Son corps n'est plus le réceptacle unique de l'orpheline de quatre ans, mais une mécanique capable de créer une autre chair, autonome, arrachée à la sienne.

L'arrivée des enfants est un passage capital dans sa vie qui marque une dissociation avec sa propre mère et les pertes de son enfance. Amyot jouit ainsi d'une plénitude nouvelle. « Et ma vie coupée en deux par le corps inouï, tête en bas pour l'indispensable première plainte, ma vie enfin bouleversée, recommencée. Transfigurée<sup>182</sup> », note-t-elle, au sujet de la naissance de sa fille. La plainte, définie plus tôt par Zambrano comme l'expression d'une subjectivité, est désormais celle de la fille qui prend place, laissant momentanément en plan celle de la mère. Il semble donc que, dans cet arrachement, il y ait aussi un soulagement : Amyot n'existe plus pour elle-même. Ses angoisses se dissipent dans l'urgence, c'est-à-dire dans les sollicitations quotidiennes des enfants qui doivent être comblées pour assurer convenablement leur avenir. Non seulement la poète ne vit plus uniquement pour elle, mais son corps, sa présence deviennent de solides ancrages pour l'épanouissement de ses enfants. Elle écrit, à propos de son fils :

Dire que je fus un temps, et pas si éloigné, sa planète unique et suffisante, nourricière, triomphante et suffisante, dire qu'il fut ensuite le centre absolu d'un monde sur lequel il avait tous les pouvoirs, et au-delà de quoi rien d'autre n'existait, et cela, me semble-t-il, avait des proportions plus tolérables<sup>183</sup>.

La relation aux enfants est un microcosme dans lequel Amyot a certaines prises, contrairement au macrocosme, disproportionné, où ses tentatives pour résister à l'engloutissement sont vaines. Quand les gens lui disent qu'elle ne doit pas vivre pour ses enfants, mais bien pour elle, la poète est confrontée : « Vivre pour soi, me semble-t-il, ne va pas dans le sens de la terre, qui nous reprend si vite, exigeant que nous cédions notre place<sup>184</sup> ». Dans l'attention offerte aux petits, elle aura peut-être réussi à rendre leur avenir plus acceptable, à les prémunir de ses propres détresses. Car les enfants grandissent. Leur corps change. Ils cheminent dans les divers niveaux scolaires, puis finissent par quitter le nid familial.

---

<sup>181</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 30 septembre 1992, p. 139.

<sup>182</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 28 juin 1991, p. 48.

<sup>183</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 24 mars 1992, p. 89.

<sup>184</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 19 août 1992, p. 121.

La nécessité d'écrire lui reprend justement quand Olivier, son aîné, entre à l'école primaire. Les murs de la maison, qui étaient jadis empreints de la magie de l'enfance et se transformaient en « des supports pour les rêves<sup>185</sup> », redeviennent plats, mornes. Elle se retrouve dans une solitude qui lui fait peur, mais dont, paradoxalement, elle a besoin pour rédiger ses textes. Les enfants, petits, lui permettaient d'entrer en symbiose, de recréer des univers dont elle connaît les dimensions et d'être ensuite indispensable à leur bon fonctionnement. Dans ce genre de relation, son angoisse est mise « à la poubelle avec chaque Pampers, bande fleurie ou pas. Et si la littérature n'était là que par manque de petite chose à couche... Me le demande sérieusement<sup>186</sup> ». Les petites choses à couche, comme elle les appelle, représentent l'apogée du vivant. Rien n'est plus en vie que des enfants ; c'est pour cette raison qu'elle souhaite être entourée par eux. Elle désire définir un sens concret à l'existence qui, autrement, ne se présenterait à elle que sous la forme du travail scripturaire.

Et pour vous tout seul, cher Jean Désy, j'ajouterai que cette entreprise [d'écriture] me transporte et m'éreinte, me rassure et m'effraie, que je tiens passionnément à la mener à terme, mais que je préférerais qu'il y ait encore à tous les jours avec moi les petits enfants de ma voisine, que je me sens plus pleinement et sereinement vivre quand je fais mon pain en compagnie d'une petite fille qui met les bras dans la farine jusqu'aux coudes – ce pourrait être aussi un petit garçon qui y plonge ses vaches et ses camions – que lorsque je suis seule avec mes crayons et mes effaces dans ce tête-à-tête avec la mort qui pourtant m'exorcise pour l'instant de quelques petits papillons pas volages du tout<sup>187</sup>.

Chez Amyot, les enfants forment un véritable écran devant la mort. Derrida disait d'ailleurs, dans l'entretien « À voix nue<sup>188</sup> », qu'il ne pensait jamais « autant à la mort, la mort possible, que dans les moments de joie, de plaisir ou de désir intenses ». Il en va de même pour la poète qui considère les enfants à la fois comme l'expression de la plus grande vitalité et de la plus grande fragilité. Si l'écriture d'Amyot se confronte constamment à la précarité, c'est dans l'espoir de l'exorciser. Cette démarche est révélatrice de ses démons intérieurs, qui prennent la forme de papillons. Ils ont des ailes pour s'envoler, mais ils persistent à rester en elle, mortifères et fidèles. Vers les années 1990, Amyot ne peut plus créer en raison d'un cancer. Elle devient malade, incapable d'écrire, les mains

---

<sup>185</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 5 février 1993, p. 170.

<sup>186</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 22 mars 1991, p. 29.

<sup>187</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 17 avril 1991, p. 31.

<sup>188</sup> France culture, « À voix nue – Jacques Derrida », Paris, 1998, en ligne : <https://www.franceculture.fr/2016-01-20-la-mort-horizons-de-pensees-a-voix-nue-jacques-derrida-55>.

engourdis. À l'hôpital, en fin de vie, elle écrit dans son journal : « J'ai cinquante-six ans. J'ai quatre ans ».

La hantise ne se soumet pas au progrès du savoir. Quiconque est visité par les spectres est dès lors forcé de raser les frontières, loin des endroits convenus, loin aussi de ce qu'Amyot nommait des catégories de « mémère constipée<sup>189</sup> ». La poète les frôle doublement parce qu'elle refuse de séparer la sphère privée de l'écriture poétique, adoptant de la sorte une position marginale. Pour elle, les autorités institutionnelles (universitaires, éditoriales) vont à l'encontre de l'essentiel à l'origine de la poésie, surtout lorsqu'elle est écrite de front avec la mort. Les cadres formels réduisent les ouvertures créées par l'entre-deux, lequel est défini par Derrida comme un espace admettant le « déchaînement incontrôlable<sup>190</sup> » de la pensée. C'est dans ce déferlement qu'Amyot compose ses livres, ne cherchant pas à faire des poèmes qui respectent les normes, mais plutôt à déverser ce qu'elle a sur le cœur, qu'importe la forme finale. Voici ce qu'elle confie à Désy :

Ces propos sur votre démarche parallèle et connexe d'écrivain me passionnent drôlement, plus que les discours d'intellectuels sur le langage... « Retourne vite à l'étude du point-virgule dans l'œuvre de Claudel » que je disais à un ancien chum dans *La mort était extravagante*, « mais surtout ne te retourne pas quand éclatera le ventre de ton propre père »<sup>191</sup>.

La poète s'intéresse aux démarches d'écrivain auxquelles les analyses universitaires traditionnelles laissent peu de place, celles-ci élaborant une « machinerie<sup>192</sup> » qui fait fi du doute et de l'émotion. Il semble que les discours d'intellectuels, tels qu'elle les nomme, construisent des grilles théoriques applicables aux œuvres littéraires, alors que chaque livre possède en lui ses propres modes d'appréhension du monde<sup>193</sup>. Ce type d'approche « cartésienne » contribue à standardiser une idée de la littérature, alors que pour Amyot « un système n'est plus une pensée vivante<sup>194</sup> ». Sa réaction pourrait se formuler ainsi : comment est-ce possible d'avoir une manière si peu humaine d'approcher l'humanité ? Les livres, pour elle, devraient être en partie liés à « nos impuissances à

---

<sup>189</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 14 décembre 1997, p. 415.

<sup>190</sup> Jacques Derrida, *De l'hospitalité*, op. cit., p. 56.

<sup>191</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 14 janvier 1991, p. 14.

<sup>192</sup> Geneviève Amyot, 21 janvier 1991, p. 19.

<sup>193</sup> Jorge Luis Borges affirmait également : « Chaque fois que j'ai feuilleté des ouvrages d'esthétique, j'ai éprouvé un sentiment de malaise : j'avais l'impression de lire les livres d'astronomes qui n'auraient jamais regardé une étoile », dans *L'Art de la poésie*, Paris, Gallimard, 2002, p. 8.

<sup>194</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 26 janvier 1993, p. 166.



vivre<sup>195</sup> ». Si Claudel peut certes toucher ses lecteurs et ses lectrices, l'utilisation de son point-virgule reste sans intérêt, particulièrement quand la mort menace les gens aimés. Il en va de même quand Désy lui cite Nietzsche, alors que son enfant a des douleurs aux oreilles. Devant la référence inopportune, elle lui répond : « Quant à ce vieux Nietzsche, il n'a sans doute jamais bercé un enfant malade, la nuit, alors je crois que nous n'avons pas grand-chose à nous dire [...] »<sup>196</sup> ». Ce n'est pas le travail du philosophe en vogue qu'elle remet en question, mais l'écart que crée l'apparition de ses mots dans son quotidien, alors qu'elle a plutôt besoin de conseils pour soigner l'enfant. L'inadéquation empêche la communication entre les deux écrivains. Les hommes des grands livres se placent, presque transcendants, dans les discours, alors que les femmes doivent, parfois, remettre la littérature à plus tard lorsqu'il y a urgence dans le quotidien.

Ce discours réapparaît à plusieurs reprises dans la correspondance, entre autres quand vient le temps de discuter des ouvrages théoriques. Ils représentent, pour Amyot, une perte de temps incommensurable qu'elle aurait pu passer à observer les arbres ou à regarder ses enfants grandir. Elle mentionne également que l'université n'est pas son lieu, que le monde de la publication lui est étranger et qu'elle refuse de se soumettre « aux petites boîtes à caser des critiques ou des manuels »<sup>197</sup> ». Ce n'est pas par ignorance qu'elle procède ainsi, au contraire. Amyot maîtrise suffisamment les codes des autorités littéraires pour les détourner et faire les choses à sa manière. Elle tient même, en marge de son œuvre et de ses lettres réelles, un journal qui se présente comme un « refuge-revanche » pour continuer d'écrire en se « “crissant” des critères de ces messieurs »<sup>198</sup> ». Ces mêmes autorités littéraires, qu'elle présente comme une « gamique » à l'intérieur de laquelle il faut être « pluggé »<sup>199</sup>, tendent à la contraindre. La poète ne veut pas se mouler à leurs normes ni à celles d'un éditeur jeunesse lui demandant des modifications archaïques : « Je ne peux pas entrer dans un système pareil. Je ne peux pas. En fait, le propos du type revient à ça : enfin du neuf, mais faudrait arranger ça pour que ça soit comme le vieux »<sup>200</sup> ». Elle reproche à ces formes de dominations institutionnelles d'avoir substitué la passion de l'enfance à des analyses enseignées dès la petite école. « Que faut-il à ce point savoir je vous en prie », renchérit-elle, « à part vivre

---

<sup>195</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 28 juin 1991, p. 49.

<sup>196</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 13 avril 1992, p. 99-100.

<sup>197</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 9 septembre 1992, p. 130.

<sup>198</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 10 septembre 1991, p. 57.

<sup>199</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 26 juillet 1995, p. 304.

<sup>200</sup> *Idem*.

avec nos amours, et nos misères, avec tous nos deuils<sup>201</sup> ». Dès lors, la figure spectrale est observable dans le positionnement d'Amyot par rapport aux milieux institutionnels, celle-ci n'arrivant jamais à se situer « aux endroits convenus<sup>202</sup> ». La maison d'édition VLB ne lui avait-elle pas dit qu'elle ne se trouvait « pas du bon côté des choses<sup>203</sup> » ? Le commentaire formulé à son égard montre bien que le monde de l'édition admet difficilement une porosité entre les frontières.

## 2.2 LA MORT INTACTE : *JE T'ÉCRIRAI ENCORE DEMAIN*

En parallèle de ses lettres réelles où Désy lui répond, Amyot entretient des lettres fictives adressées à un mort qui ne lui répond pas dans *Je t'écirai encore demain* (1994). Ce livre, comme l'affirme Amyot à son correspondant de chair, est celui « d'un deuil, et d'une hantise, la plus grande hantise humaine<sup>204</sup> », qui devait être écrit comme dans un geste indispensable pour maintenir un désir de vivre alors que ses enfants vieillissent. La poète elle-même entame un geste d'écrire qui lui échappe à un point tel qu'elle n'arrive pas à déterminer ce qui a formé « l'âme de ce livre<sup>205</sup> ». Or le choix des lettres fictives, qui s'éloignent de la syntaxe traditionnelle, s'inscrit parfaitement dans la démarche artistique d'Amyot, laquelle a toujours réfuté les frontières distinctes entre les pratiques d'écriture. Le « tu » de l'adresse est indéterminé, c'est-à-dire qu'on repère difficilement s'il s'agit d'un ami, d'un frère ou d'un amant. La poète écrit des lettres à son disparu chaque mois, sur une année, de septembre à septembre, restant toutefois silencieuse au mois d'octobre et au mois de juillet. L'absence de lettre au mois d'octobre illustre bien l'expression « être sans mot », lorsqu'une personne, devant la mort, n'arrive pas à s'expliquer. Cette descente dans le mutisme s'accorde avec la traversée du deuil qui laisse un blanc dans le discours poétique après l'annonce du décès de cet homme qui, vingt ans plus tôt, avait entrepris de la prendre par les hanches.

Au moment d'écrire ce texte au « compte-goutte<sup>206</sup> », elle ne savait pas où elle allait avec ses phrases qui n'étaient pas « le moins à [s]on programme<sup>207</sup> », les spectres ayant leur propre finalité. Amyot s'en tient avec confiance aux « fécondités de l'instinct sans cervelle », c'est-à-dire qu'elle se laisse « guider par cette force sûre<sup>208</sup> » de la hantise. Le retour du mort par

---

<sup>201</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 26 septembre 1991, p. 61.

<sup>202</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 21 octobre 1992, p. 144.

<sup>203</sup> Geneviève Amyot à Jean Désy, 28 février 1995, p. 283.

<sup>204</sup> Lettre de Geneviève Amyot à Jean Désy, 25 février 1993, p. 177.

<sup>205</sup> Lettre de Geneviève Amyot à Jean Désy, 14 juin 1993, p. 203.

<sup>206</sup> Lettre de Geneviève Amyot à Jean Désy, 2 novembre 1991, p. 67.

<sup>207</sup> Lettre de Geneviève Amyot à Jean Désy, 14 décembre 1990, p. 11.

<sup>208</sup> Lettre de Geneviève Amyot à Jean Désy, 21 octobre 1992.

l'intermédiaire de l'écriture lui permet d'accomplir ce qui, du passé, restait encore achevé. Si la poète représente une figure blessée, endommagée, le mort, lui, apparaît intact après toutes ces années. La précarité qui habite Amyot se loge en un espace intouché dans la création où « l'éternité prend cette image toute corporelle<sup>209</sup> » de l'homme auparavant disparu. Elle lui refait un corps avec les mots. C'est la raison pour laquelle elle affirme qu'il s'agit d'un livre portant sur l'immortalité. Elle atteste ainsi un double mouvement autour de la mort à l'œuvre dans *Je t'écirai encore demain*. Blanchot n'affirmait-il pas : « [...] l'Autre est déjà la mort et pèse sur moi l'obsession de la mort<sup>210</sup> » ? Les lettres fictives contrent donc cette double mortalité qui menace *la poète* : elles la maintiennent dans une envie de vivre, même si, une fois le livre terminé, elle doit affronter de nouveau le vide.

### 2.2.1 Lettre de septembre

Il est souvent question de la magnifique beauté des fleurs chez Amyot. Dans *Je t'écirai encore demain*, la première lettre de septembre s'ouvre sur un tournesol cueilli pour le mort, mais elle ne lui offrira pas pour des questions de pudeur. Elle a pris soin de prendre une tige sans boutons, même si « la plupart de ces boutons n'arriveront sûrement pas à terme c'est clair, mais il convient de mettre toutes les chances de ce côté-ci des choses<sup>211</sup> ». L'adresse spectrale au disparu démontre le souhait de *la poète* de rester du côté des vivants, alors que l'autre côté des choses, celui des morts, laisse planer ses mystères. Les énigmes, puisqu'elles n'apprennent rien ni sur l'avant ni sur l'après de l'existence, mènent *la poète* à des perpétuels « je ne sais pas » qu'elle tente d'assumer en entretenant les fleurs. La poète polonaise Wisława Szymborska, lors d'un discours prononcé devant l'académie suédoise en 1996, affirmait la nécessité du syntagme « je ne sais pas ». Il est un moyen d'ouvrir en nous des espaces encore ignorés et donc d'accéder au poème :

Un poète, si c'est un vrai poète, se doit lui aussi de répéter : “je ne sais pas”. Dans chaque nouveau poème, il tente d'y répondre, mais après chaque point final un nouveau doute l'envahit, une nouvelle hésitation ; conviction qu'il s'agit une fois de plus d'une réponse provisoire et absolument insuffisante<sup>212</sup>.

<sup>209</sup> Lettre de Geneviève Amyot à Jean Désy, 4 décembre 1991, p. 75.

<sup>210</sup> Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op. cit., p. 36.

<sup>211</sup> Geneviève Amyot, *Je t'écirai encore demain*, op. cit., p. 7.

<sup>212</sup> Wisława Szymborska, « Discours prononcé devant l'académie suédoise le 7 décembre 1996 », *De la mort sans exagérer. Poèmes, 1957-2009*, Paris, Gallimard, 2018, p. 18.

Les gens qui savent sont, à son avis, confrontés à la suffisance de leur savoir. Ils disent « je sais », puis marquent ainsi la disparition des questions et en même temps leur dissociation avec la condition même du vivant.

Dupré, dans « Rhétorique et effets de féminin », mentionne que le deuil laisse place à un univers essentiellement féminin, notamment en raison du quotidien de mère dans lequel il prend place. La douce mélancolie de *la poète* acquiert, selon elle, « une résonance, voire une amplification<sup>213</sup> » dans les gestes intimes comme cueillir les fleurs ou s'occuper des enfants. Lilas, tulipes, tournesols deviennent dès lors les lieux où des métamorphoses peuvent être observées malgré l'incompréhension du monde et des corps qui finissent par pourrir. Lorsque l'enfant de *la poète* découvre le tournesol rabougri, détaché de son terreau, puis abandonné sur un banc, elle veut rescaper la fleur, « comme quand elle veut chauffer, nourrir les oiseaux froids<sup>214</sup> ». La jeune fille, à l'apogée du vivant dirait Amyot, se retrouve devant une autre forme de vie qui agonise ; elle tente de la sauver comme une bête menacée, sans établir de distinctions entre les règnes animal et végétal. L'enfant est celle dont le regard n'aurait pas encore été perverti par les hiérarchies du monde ; elle l'habite, tout simplement, comme un maillon parmi d'autres. Il semble que le tournesol constitue une image apte à ouvrir la communication entre *la poète* et son mort. Cette communication – voire cette communion – lui apparaît d'autant plus indispensable depuis que l'enfant en question a commencé l'école et que *la poète* étend désormais son linge en pleurant. L'histoire de cette fleur commence une adresse où il est question de toutes « les petites fins du monde, sans répit<sup>215</sup> » recueillies par le silence du mort.

La première lettre du mois de septembre établit non seulement ce rite autour de la nature, mais elle démontre aussi la sensibilité du destinataire par rapport à la « gravité des petites choses, leur charge de tendresse et de songe<sup>216</sup> ». Si *la poète* discute des tournesols, de la crème de chou-fleur, c'est parce que son complice peut recevoir ce discours intime et, mieux encore, lui seul peut le comprendre. Dans ces moments de plénitude, il semble présent, comme si le temps n'avait pas passé : « Tout est sauf<sup>217</sup> ». Lors de l'enterrement, pourtant, il se trouve du côté de la perte. Ce n'est que dans l'espace de la correspondance, du souvenir, qu'il surgit, indemne. *La poète* interpelle son

---

<sup>213</sup> Louise Dupré, « Rhétorique et effets de féminin : *Je t'écirai encore demain* de Geneviève Amyot », *op. cit.*, p. 465-466.

<sup>214</sup> Geneviève Amyot, *Je t'écirai encore demain*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>217</sup> *Ibid.*

mort, veut savoir comment il va. Elle lui donne de ses nouvelles et entreprend ainsi un retour réflexif sur elle-même.

À la lecture, on apprend que, contrairement à la splendeur de son mort intouché, elle n'est plus jeune. Elle vieillit ; elle cherche vivement sa jeunesse et demande à son mort de lui faire signe si jamais il la croise dans son parcours. Quelques rides se dessinent sur son visage, ce qui ne l'empêche pas de se « ficher des règles, de faire des bouts de trottoir sur une patte<sup>218</sup> ». Elle formule des requêtes nostalgiques marquées par le conditionnel passé à l'intérieur de l'œuvre, et ce, dès la première lettre de septembre. « J'aurais tant voulu te dire<sup>219</sup> » accompagne le syntagme « j'aurais tant voulu nous dire... ce que l'âge nettoie en nous et simplifie<sup>220</sup> ». Celle qui écrit dans un temps accompli porte une blessure béante qui atteste « à jamais, dans l'ordre sacré de la quête et de la connivence, une vivante, essentielle affection<sup>221</sup> » pour son mort et témoigne néanmoins d'un apaisement profond<sup>222</sup>. Même si elle ignore où il est, ailleurs ou « en cette terre auprès des autres avant toi<sup>223</sup> », son spectre projette un corps épargné et cela lui suffit pour exprimer son espérance.

### 2.2.2 Lettre de novembre

Dans la deuxième lettre, le mois de novembre tire à sa fin, mais l'utilisation du conditionnel passé est toujours de mise. Le mort continue de se fondre dans les cycles de la nature ; en novembre, elle le voit disséminé dans les mouvements du fleuve. *La poète* l'épie dans le paysage, et il peut, à son tour, observer le paysage à travers les yeux de *la poète* hantée. Le départ de cet homme la guide en un voyage où les voies empruntées varient en fonction des résurgences du souvenir. Je « ne sais quelle vigueur », écrit-elle, « jaillie paradoxalement de cette faillite, m'a dès lors livrée entière aux arrangements imprévus de la mémoire<sup>224</sup> ». La faillite, qui est l'échec de l'entreprise du vivre, donne lieu à un vide, d'où surgira une force plus grande que *la poète* elle-même et qui prolongera sa pensée au-delà de la mort de l'être cher. Naîtront ainsi des réminiscences insoupçonnées.

Dans son parcours mémoriel, *la poète* prend conscience du temps qui passe, ponctué par les références à la maison qui revient à quatre reprises à l'intérieur de la même lettre. La maison –

---

<sup>218</sup> *Idem.*

<sup>219</sup> *Idem.*

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>221</sup> *Idem.*

<sup>222</sup> Contrairement à l'écorchement vécu à travers la correspondance réelle.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 16.

comme on le verra aussi dans le chapitre portant sur Turcotte – est un endroit construit pour accueillir les morts. *La poète* présente d’abord sa fille comme une sorte de « demeure étrangère<sup>225</sup> » dont les changements corporels s’opèrent suffisamment rapidement pour lui échapper. Elle continue tout de même de l’enlacer, poussée par un désir d’appartenance, mais aussi par une volonté de contrer les âges. Le mort lui rappelle le souvenir de sa fille grandissante dont les vêtements trop petits sont mis en parallèle avec l’image de l’enterrement. *La poète* doit faire le ménage des robes de sa fille qu’elle a « longuement regardées, caressées, disposées, comme une mise en terre innocente et sans bon sens<sup>226</sup> ». Elle aborde, en deuxième lieu, la maison familiale dans laquelle sa fille est née. Les murs de celle-ci sont une deuxième peau, enveloppante, qui protège la mère enceinte, mais qui s’imbibe ensuite de la mémoire des enfants qui y jouent. Sa maison est un lieu de foi, dans lequel elle s’est installée avec une grande confiance, et d’où elle peut reconvoquer les âmes des enfants devenus grands. Cette demeure lui fait penser, en troisième lieu, à la « maison-mère<sup>227</sup> » dont elle a été coupée elle-même dès quatre ans et demi. En regardant sa fille, au même âge qu’elle au moment de cette coupure, elle espère qu’elle ne sera jamais loin de la maison-mère, perdue dans un monde indifférent. *La poète* accompagne ses deux enfants vers le monde adulte, dans une « aventure piégée qui n’aura plus jamais l’évidence de leurs dents de lait<sup>228</sup> ». La rupture avec la mère, également présentée dans la correspondance réelle, enfonce *la poète* dans une grande détresse et lui fait redouter la mort. Elle se demande depuis comment « éloigner la jambe de Marie Uguay, l’utérus de Thérèse, le sein de Monique<sup>229</sup> » – toutes habitées par un cancer qui les mène à leur fin. La peur est toutefois dissipée lorsqu’elle voit, en quatrième lieu, la boîte dans laquelle est mis son correspondant silencieux, décrite comme une « maison chiche<sup>230</sup> ». Devant le « choc de [l]a beauté méconnaissable<sup>231</sup> » du mort, *la poète* est temporairement éloignée des obsessions de la fatalité. Le disparu réussit à lui transmettre un souffle particulier, une vivacité paradoxale.

Si, dans la première lettre de septembre, elle demande des nouvelles superficielles à son mort, elle le questionne plus discrètement dans la deuxième lettre de novembre : « Me reçois-tu

---

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>227</sup> *Idem.*

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>230</sup> *Idem.*

<sup>231</sup> *Idem.*

encore, réponds-moi, m'est-il possible de te joindre de mes tumultes, si tu préfères nous les appellerons poèmes, et bien sûr tu avais tes raisons de ne vouloir en retenir que la fécondité...<sup>232</sup> ». La poésie est le moment où *la poète* peut faire circuler le temps en dehors de sa linéarité habituelle et ainsi tenter de communiquer avec son mort grâce à des « rituels de papier<sup>233</sup> ». Dans *L'entretien infini*, Blanchot écrit que « le temps se cherche et s'éprouve dans la dignité de la question. Le temps est le tournant du temps. Au tournant du temps répond le pouvoir de se retourner en question, en parole qui avant de parler questionne par le tour de l'écriture<sup>234</sup> ». Le questionnement est, pour lui, l'instant où l'énonciatrice arrive à un point de suspension. Un silence se love dans la question, semblable à celui du mort, et lave la parole de sa part d'affirmation et de négation, la plaçant ainsi en dehors des choses. À la question « me reçois-tu encore » de *la poète*, il faut admettre, en suivant la pensée de Blanchot, que le mort ne peut être cerné que dans l'espace de la question à l'intérieur de la poésie – sa nouvelle demeure. « C'est l'existence de la poésie », écrit-il, « qui, chaque fois qu'elle est poésie, forme par elle-même réponse et, dans cette réponse, est attention à ce qui se dessine (en se détournant) dans l'impossibilité<sup>235</sup> ». La question n'est donc pas entendue, mais réfléchie « sur un plan où elle n'est pas résolue, mais dissoute, renvoyée au vide d'où elle a surgi<sup>236</sup> » dans la poésie. Elle est dès lors inscrite dans un rapport spiralaire. Le mort peut voir les paysages par les yeux de *la poète* et habiter l'espace qu'elle n'arrive pas à saisir par l'intermédiaire de sa question. Les appels laissés sans réponse trouvent écho dans les images d'un quotidien banalisé.

### 2.2.3 Lettre de décembre

Dans la lettre de décembre, *la poète* redécouvre une photographie de son complice. Elle la regarde comme une preuve de son existence. *La poète* a l'impression de ressentir la chaleur de ses mains, le piquant de ses poils, le souffle de sa bouche. Elle entame aussitôt une phase de déni et refuse d'associer d'autres souvenirs à cette photographie, qui représente un « envahissement clair et clandestin de cette présence irréfutable<sup>237</sup> » du mort parmi les vivants. Ce qui a trait à la maladie est laissé de côté. *La poète* désire conserver une part de mystère et retenir uniquement la jeunesse

---

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>234</sup> Maurice Blanchot, « La question la plus profonde », *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 12.

<sup>235</sup> Maurice Blanchot, « Comment découvrir l'obscur », *L'entretien infini*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 27.

du disparu. Elle compare ensuite son corps, immortalisé par la photographie, au sien, inscrit dans le temps, qui laisse maintenant voir les « petites craques de la faucheuse<sup>238</sup> ». La peur de l'inconnu semble, chez Amyot, à la source des questions adressées au mort et aussitôt retournées au néant.

Mais ce soir je me demande seulement comment tu l'as sentie s'installer et te vaincre, comment tu l'as épiée, tâchée, maudite, dans quelle rage, quelle infinie terreur, comment tu t'es rendu, dans quelle ultime détresse, dans quelle dernière grande fatigue, dans quel abandon, quel apaisement, dans quelle absolue solitude, je me demande comment cela était dans tes mains, sur ton front, dans ton cou, peut-être l'espérance à la fin s'en tenait-elle à cela, le creux de ton cou, ou plus discrètement le creux de tes reins, le lointain des yeux, même fermés, quel fut au juste l'avant-dernier, puis l'extrême moment... je crie comme seule rescousse que certaines tendresses sont immortelles, et que j'ai peur<sup>239</sup>.

Blanchot écrit que, la femme qui a peur, « dans l'espace de sa peur, participe et s'unit à ce qui lui fait peur. [Elle] n'a pas seulement peur, [elle] est la peur, c'est-à-dire l'irruption de ce qui surgit et se découvre dans la peur<sup>240</sup> » tel un fantôme. En criant que certaines tendresses sont immortelles, *la poète* perturbe l'espace de l'impossible et compose des images qui échappent à la pourriture, à la décomposition, au vertige.

#### 2.2.4 Lettres de janvier

Dans les deux lettres de janvier, la neige et la glace rappellent à *la poète* la « froideur immobile<sup>241</sup> » de son mort et le silence terrible auquel il est voué. Les inflexions de la mémoire rompent dès lors avec les souvenirs heureux et font resurgir les revers mélancoliques. En colère, *la poète* s'insurge du fait que son ami est désormais enfermé dans un enclos à l'image d'une ordure avec des « faux habits de gala<sup>242</sup> ». *Je t'écirai encore demain* ne fait pas seulement l'éloge du mort, il est aussi constitué de lamentation, de plainte, de cette « force se riant de nos déchirures<sup>243</sup> ». Comme en témoigne l'utilisation du conditionnel passé, *la poète* rappelle qu'il faut cesser de tout remettre à demain puisque nous ne sommes pas éternels. Elle apprend ce fait à ses dépens, dans une solitude où elle contemple sa jeunesse au bord de la tombe de son complice. Certains jours,

---

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>240</sup> Maurice Blanchot, « Connaissance de l'inconnu », *L'entretien infini*, op. cit., p. 70-71.

<sup>241</sup> Geneviève Amyot, *Je t'écirai encore demain*, op. cit., p. 32.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>243</sup> *Idem*.



comme celui où elle écrit la première lettre de janvier, elle ne retient que la terre l'ensevelissant. Il lui reste seulement quelques lettres que le mort lui avait envoyées du temps de son vivant et qu'elle ne souhaite pas ouvrir afin de ne pas sombrer davantage dans la nostalgie. *La poète* ne se laissera d'ailleurs pas freiner par les distances entre la vie et la mort, et en explorera les frontières poreuses grâce à l'écriture.

Avant de revenir sur le moment où elle a appris la mort de son ami, *la poète* a d'abord nié la gravité de sa maladie en lavant toutes les vitres de sa maison. Elle écrit dans la deuxième lettre de janvier : « Tu es juste descendu cette fois-ci un peu plus creux, happé par le fond des choses, et nous croyons tous, dans ces moments-là, que nous ne remonterons pas<sup>244</sup> ». Mais l'homme cette fois ne va pas repousser sa pierre comme Sisyphe, mais plutôt s'enfoncer avec elle dans un sépulcre à la manière de Lazare. *La poète* demande d'ailleurs que l'enfant encore intact à l'intérieur de lui sorte « comme Lazare tiens<sup>245</sup> ». Lazare – mythe biblique – est resté sans vie dans un tombeau pendant quatre jours jusqu'à ce que, sous l'ordre divin de Jésus, il en ressorte vivant. Malade, puis voué à mourir, Lazare est ressuscité par le seigneur, lequel affirme que l'homme était seulement endormi. *La poète*, de son côté, échoue dans sa quête de miracle, ses sollicitations n'étant sans doute pas appuyées par la force de Dieu. C'est dans « l'immensité silencieuse du cri<sup>246</sup> », au cœur de l'impuissance, qu'elle consacre son mort, plus près de Job que du Christ. Il ne marche plus auprès d'elle avec des jambes de chair, mais il participe, indéniablement, à cette « infinité provocante<sup>247</sup> » du soir où la lune ne peut plus cacher toutes ces âmes qu'elle retient en sa rondeur parfaite.

### 2.2.5 Lettres de février

Que ce soit dans les souvenirs, la photographie ou les rêves, le mort reste toujours une image intouchée. Dans la première lettre de février, *la poète* note : « J'ai rêvé aussi que tu étais un grand poisson et qu'il convenait de te manger par tranches très fines, sans doute accaparant ainsi tes merveilles<sup>248</sup> ». La substitution à un animal marin s'inscrit dans la même lignée que les références au fleuve où elle peut chaque fois redécouvrir son mort en ses prolongements. Le poisson – symbole

---

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>247</sup> *Idem.*

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 43.

du disparu reprenant corps et symbole chrétien par excellence – est ingurgité par *la poète*. Tranché finement, le poisson se dépose en elle et nourrit son corps. La phase de déni qu'on retrouvait dans les lettres précédentes est délaissée ici au profit de cette renaissance. Car en le mangeant, *la poète* a l'impression, illusoire, bien sûr, de contrôler l'apparition du mort et de lui fournir un espace où exister. Commencer la lettre par ce processus digestif montre qu'une étape du deuil est franchie. *La poète* se demande tout de même « ce que les autres font avec leurs morts. Comment ils les plaignent, les râlent, les bercent, comment ils les rappellent, les invoquent, les étreignent, les annulent, comment ils les rendent enfin parfaitement aimables, de quelle peur, de quelle colère ils les maudissent<sup>249</sup> ». Mais il n'existe pas de réponse unique : chacun doit développer ses propres stratégies.

Et le mort lui-même ? Que faisait-il du temps de son vivant avec ses propres morts ? S'il avait eu « la forte pureté de la lamentation<sup>250</sup> », de quoi se serait-il plaint ? Les questions se suivent et la poursuivent. *La poète* pense dès lors à « cette tristesse au matin quand le cœur est à la baisse, quand le cœur presque n'y est plus et que seule nous incite une certaine conduite qu'il faut encore nommer passion<sup>251</sup> ». Elle ignore quand elle se réveillera ainsi, le cœur épuisé, mais il y a toujours ce désir inscrit dans le quotidien qui la porte : la préparation des légumes, la chienne qu'on promène en laisse et l'écriture des lettres.

Au cours de la deuxième lettre de février, *la poète* se souvient qu'elle a toujours voulu voir l'autre, ainsi qu'elle-même, sans faille, hormis quelques blessures indélogeables. Malgré ses nombreuses questions, elle a de la difficulté à développer un savoir sur la disparition de son mort parce qu'elle est bâillonnée par la peur. Au lieu de réagir par la compassion, *la poète* refuse ce qui lui arrive et cherche ses propres rites de guérison. En sortant marcher lors d'une tempête de neige, elle entame ce qu'on pourrait nommer *les rêveries d'une promeneuse solitaire*. Un arbre rencontré en pleine bourrasque devient le symbole par excellence de sa résistance : « C'est de cette solidité qu'alors je te réclamaï pour me sauver de la menace<sup>252</sup> ». L'arbre en question devient une source de contemplation où elle reconnaît la présence de son mort sur l'écorce et elle décide de s'y adosser, fascinée par les hurlements de l'hiver. Employant encore le conditionnel passé, *la poète* réécrit la relation avec son disparu en lui expliquant la manière dont les choses auraient pu se passer. Ils

---

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>251</sup> *Idem.*

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 48.

auraient tous deux marché en cette forêt pour ensuite s'accoter au tronc d'un arbre. « Il y aurait eu, d'abord », lui écrit-elle, « notre silence ébloui. Notre lien profond au grand souffle du monde. Puis, la nécessité de nous nommer participants de la complainte du monde<sup>253</sup> ». Dans la réécriture de *la poète*, un flottement onirique leur permet à tous deux de prendre part au mouvement du monde sans s'écorder et ainsi d'être menés avec adéquation vers la mort. *La poète* glisse parfois vers la « commémoration de la catastrophe<sup>254</sup> » en se rappelant la fillette du passé, cachée derrière le poêle, puis abandonnée avec sa petite valise. Ou encore la sœur de son disparu, elle-même morte à un très jeune âge. Ou bien le père dont la seule évocation les fait entrer dans un sentiment de répulsion. *La poète* et son spectre s'encerclent et se bercent dans un monde où il est désormais possible de soupirer sans rompre leur continuité. Leurs coudes enserrés, elle lui dit : « [...] tu as la gueule en forme de bouteille, j'ai des grains de chapelet sur le foie, le cœur te lève, nous vomissons, vomissons jusqu'à ce vide en guise d'héritage<sup>255</sup> ». L'action de vomir se présente pour eux comme une occasion de laver leur espace interne, longtemps construit à partir d'un héritage familial défaillant. À l'inverse de l'image du poisson allègrement dégusté, ils expulsent les événements désastreux de leur enfance. Leur corps rejette cette intoxication et emprunte la voix détournée de la colère pour s'exprimer. Héritiers du vide, elle et lui peuvent dorénavant se fondre à la « grande voix du monde, au-delà des silences de la mort<sup>256</sup> » tout en se consacrant à la fécondité des éléments qui émergent d'eux. On assiste alors à une (pro)création :

Tu allonges le mot amour sur la grandeur entière de deux bourrasques, puis le mot vie, ton accent prend une ampleur, un pouvoir inestimable, le mot vie, on dirait que je gonfle, ça doit être à force de vent, voilà que tu dances, dances, cette neige est miracle, je gonfle au possible, jusqu'à l'inouï du possible, je me jette à quatre pattes, tu accours à mes reins, le mot vie, je râle rouge, tu reprends le mot beauté, je me plains, je pisse, je tempête, je suis agitée de secousses implacables, tu masses, je pousse, je crie le mot joie, la férocité du mot joie, je me tire moi-même le mot joie d'entre mes jambes, je le pose sur mon ventre, tu m'embrasses, le prends à ton tour, l'enveloppes, tu l'offres à mes seins, tu m'assois, nous berçons, nous sommes simples et multiples, nous sommes ravis<sup>257</sup>.

---

<sup>253</sup> *Idem.*

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>257</sup> *Idem.*

Au cours des rêveries poétiques, le mort n'est plus anéanti par sa fin. Il acquiert une fertilité qui lui permet d'insuffler la vie par la force seule de ses mots. C'est d'ailleurs lui qui, entre deux bourrasques, ouvre un espace pour allonger le mot amour. *La poète* retrouve ainsi un corps fécond à travers l'accumulation des verbes et des virgules. Leur coït animal – les deux s'étant auparavant transformés en loup pour hurler leur blessure – donne naissance à la joie. *La poète* devient la mère nourricière dans cet espace où elle conserve une image positive de sa réunion avec le mort. L'engendrement de la joie, grâce à l'accouplement du spectre et de *la poète*, offre la possibilité de créer une figure tierce, comme un espoir donné à la suite du monde.

Dans la troisième lettre de février, *la poète* note que le disparu a lui aussi déjà été « accroché à un ventre de croisière, une toute petite motte sans retenue jaillie de l'anarchie du sperme et du dessein fort de la terre<sup>258</sup> ». Il est ensuite devenu un bébé soustrait au corps de la mère, un enfant jouant au bord du fleuve ou encore patientant pour l'autobus scolaire avec son sac à dos. Chaque fois qu'elle invoque son mort, *la poète* le rattache à un passé où celui-ci représentait un possible, transposé désormais dans le présent du poème. Elle se souvient de lui dans sa pleine intégrité, voire dans son immortalité, avant que les « hostilités du sort<sup>259</sup> » imposent leur fatalité. *La poète* a dès lors le réflexe d'inscrire la mort de son être cher dans une lignée immémoriale : l'Égypte, l'Islande, l'Andalousie, les catacombes, les épées de Viking... La disparition de son ami participe donc d'un événement antérieur, mais qui, ainsi rappelé dans le présent, recouvre une dimension fantomatique. En le reliant à des sociétés historiques, elle le place dans un anachronisme perpétuel qui lui assure une forme d'éternité. Elle écrit d'ailleurs que la terre a des pratiques « sans âge » et un « ventre paradoxal<sup>260</sup> » puisqu'il insuffle la vie et la livre ensuite au mystère le plus complet. C'est pourquoi *la poète* doit faire des liens étroits avec le passé. Elle désire inscrire son mort dans un « jadis » immortel. Cet espace hors du temps lui permet de pallier l'échec du corps humain et d'estomper sa culpabilité puisqu'elle continue de se mouvoir, alors que son ami est condamné à l'immobilité. Il est aussi voué au silence.

La maternité se présente également comme une manière de contrer la dégénérescence du corps. La nécessité des enfants dans la vie de *la poète* lui sert à repousser l'angoisse des premiers dinosaures, du têtard antique, de la nageoire originelle, de la mer. Toutefois, si le corps de la mère

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 61.

peut porter cette forme qui la dépasse dans *Je t'écirai encore demain*, il peut aussi être le lieu de la reproduction de l'échec millénaire :

Mon corps a porté quatre enfants. Deux sont morts en début de parcours. Mon corps a été cela, une sorte de tombe chauffante pour tout petit enfant rouge et molli. Par deux fois. Comment raconter cette détresse infinie du corps déserté avant la promesse. Et l'on dirait qu'il ne tire aucune conclusion de cette cruauté du sang, immense pourtant sous les cuisses, qu'il continue d'attendre l'indispensable accomplissement de son cycle. Ou encore c'est le cœur, c'est le cœur qui persiste à croire. À aimer. Et quand l'heure arrive de la naissance annoncée, que le corps, le cœur doivent se rendre à l'évidence, le vide est invraisemblable<sup>261</sup>.

La mémoire de la naissance de son mort qui ouvre la troisième lettre de février évolue étroitement avec celle de ses fausses couches. L'une porte sur la naissance du mort et l'autre sur la mort de la naissance. Dans les deux cas, la vie et la mort cohabitent. *La poète*, devant ce qui apparaît pour aussitôt disparaître en son ventre, se retrouve, comme son disparu, sans mots, du côté de l'impossibilité du récit. Le ventre de la mère est perçu comme une analogie avec celui de la terre : les deux ne se souviennent pas des spectres formés au cours de leur cycle. Ils procèdent d'une manière mécanique, détachée de l'humanité. C'est impitoyablement qu'ils avancent dans la continuité des choses, excusés par la dimension naturelle. *La poète* déconstruit le prétexte naturel pour montrer que le cœur ne se soumet pas à cet engrenage. Le cœur porte la promesse, l'espoir, et l'amour – autant de sentiments qui, à l'image du ventre, peuvent être désertés, laissant une autre blessure ouverte sur un deuil.

À la fin de la troisième lettre de février, l'utilisation du conditionnel passé revient hanter l'écriture. *La poète* aurait voulu dire à son ami, avant son départ, que la tendresse est « la contemplation la plus propice<sup>262</sup> ». Ce temps de verbe permet de parler du passé en maintenant le potentiel du mort dans l'actualité où elle peut ainsi continuer de le contempler, dans le noir ou dans la lumière. *La poète* a le « front courbé sous le joug du mystère ». Pourtant, chaque fois, elle redresse la tête et insiste, malgré son aveuglement, à converser avec son défunt.

---

<sup>261</sup> *Idem.*

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 65.

### 2.2.6 Lettre de mars

L'unique lettre de mars, alors que le printemps pointe à l'extérieur, est traversée par l'image de la chute. « Ta mort se creuse<sup>263</sup> », écrit Amyot. Et le trou béant entraîne *la poète* dans une grande détresse où les pires souvenirs ressurgissent. Si le soleil de février lui semble parfois être une résurrection, la beauté du printemps l'agresse jusqu'au tréfonds de son âme, où apparaît le spectre de la mère « encore aussi vive<sup>264</sup> ». Elle rejette alors son mort et l'interpelle comme s'il était à la hauteur du sol et lui tenait la main : « [L]âche-moi », dit-elle, puisqu'elle se sent détruite, « [A]ide-moi<sup>265</sup> », le supplie-t-elle plus tard, désirant tout de même survivre. La main du mort au bord du précipice extirpe *la poète* du néant. Pour sortir de l'horreur de la mort, « [m]oi je fais des livres tu le sais, et je pleure beaucoup, et parfois je ne fais plus rien, je ne veux plus avancer, une bête qui bloque<sup>266</sup> ». *La poète* compose *Petites fins du monde*, des récits écrits en 1988, en hommage à son ami malade, parti trop tôt. En dehors des livres, *la poète* puise ses forces à même ses enfants qui possèdent « cette poussée énorme qui les incite à poursuivre, à s'offrir au monde, à s'appropriier le monde<sup>267</sup> ». *La poète* n'a pas connu, pendant son enfance, d'adulte significatif pouvant la guider vers les opportunités du monde. C'est son mort qui joue ce rôle aujourd'hui :

Car peut-être est-ce la caresse, simplement, qui assure la nécessité du monde, la juste et suffisante caresse de l'œil et des bras, celle aussi de la parole, qu'en penses-tu, peut-être l'attachement propice en quelques êtres d'origine règle-t-il, et lui seul, l'ordonnance sacrée du monde<sup>268</sup>.

La fragilité de *la poète*, constamment dans la peur de mourir, vient sans doute de l'absence d'une main tendue dans sa jeunesse. Elle émet l'hypothèse que des êtres à l'origine de nos vies (et peut-être à la base de générations plus anciennes) nous permettraient de devancer la mort et ainsi de mieux l'affronter le jour venu. La tendresse offerte dès l'enfance bercerait l'avenir devant la mort. Avec sa progéniture, *la poète* refuse de reconduire les schèmes qu'on lui a légués. Elle arrive donc difficilement à regarder grandir ses enfants puisque ce mouvement risque de la couper « à jamais de cette force de leur naissance<sup>269</sup> ». La vie contribue d'ailleurs à ce qu'elle nomme un

---

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>264</sup> *Idem.*

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 73.

« mouvement baroque qui les grossit, qui me bouscule et me nourrit, qui me réinvente et me tue<sup>270</sup> ». La vie semble évoluer intimement avec les spirales de la mort, d'où la proximité entre la création et le sépulcral. Derrida, dans *Spectres de Marx*, écrit qu'il ne s'agit pas seulement de détecter « d'où vient le *ghost* mais va-t-il revenir ? N'est-il pas déjà en train d'arriver et où va-t-il ? Quoi de l'avenir ? L'avenir ne peut être qu'aux fantômes. Et le passé<sup>271</sup> ». *La poète* ne s'habitue pas à ce présent fugitif qui appartient déjà à un passé, lequel compromet la projection dans un avenir lumineux.

### 2.2.7 Lettre d'avril

La lettre d'avril s'ouvre avec le mot « déjà », souligné par la sortie des crocus et des merles. *La poète*, emprisonnée dans son deuil, n'a pas été à l'affût du cycle des saisons. La voici confrontée à l'éclosion des bourgeons et à la fonte des glaces sur le fleuve. Le mot « déjà » apparaît lui-même fantomatique : il témoigne de l'arrivée précoce du printemps. Le mois d'avril entraîne cependant de multiples maladies, la disparition de l'être cher et de grandes détresses. Derrida affirme que, lors de l'état d'hantise,

on ne sait pas si l'imminence signifie que l'attendu a déjà fait retour. Ne s'est-il pas annoncé déjà ? S'annoncer, d'ailleurs, n'est-ce pas être déjà là de quelque façon ? On ne sait pas si l'attente prépare la venue de l'à-venir ou si elle rappelle la répétition du même de la chose même comme fantôme<sup>272</sup>.

À travers la surprise de ce nouveau printemps, le fleuve est décrit comme une « bête antique<sup>273</sup> ». Il se défait de ses mottes pour ensuite avancer vers la mer comme chaque année, depuis des lustres. Il s'agit également d'une « bête de hasard<sup>274</sup> ». À l'exemple de la terre, il ne se soumet qu'à ses propres cycles, quitte à avaler les enfants lors des marées. Le fleuve se joint donc au cycle paradoxal de la vie et de la mort présenté à de multiples reprises ; il est « rempli de tous les miracles. Et de tous les péchés<sup>275</sup> ». Bien qu'il puisse recevoir la présence du mort, il prend part à cette partie du monde qui vacille dans la poésie d'Amyot. Les baleines malades nous remémorent la possibilité constante de la contamination dans les eaux fluviales. Quant aux arbres qui prennent racine en

---

<sup>270</sup> *Idem.*

<sup>271</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 79.

marge, sur la terre ferme, ils offrent des résistances contre les vents qui soufflent les cris « des femmes violées et d'enfants saccagés<sup>276</sup> ». La lettre d'avril montre que les variations du fleuve épousent à merveille celles du deuil vécu par *la poète*. Elles se moulent à ses inconstances, mais aussi à la présence du spectre qui envahit le décor. Le fleuve est capable de beauté et de destruction, mais il est aussi un lieu de passage vers un déversement plus grand que lui.

### 2.2.8 Lettres de mai

Dans les lettres de mai, Amyot se délecte du calme plat de l'air où des « présences sont presque palpables, où peuvent se fixer sur place, en toute tranquillité, certaines connivences diffuses avec la clarté<sup>277</sup> ». La revenance n'est plus impliquée dans un espace tordu, mais dans une transparence où règne désormais la paix. C'est dans ce même état paisible que son mort vient la rejoindre la nuit, dans ses rêves. Au cours de son sommeil, le spectre ne semble plus appartenir à la mort. Il est redonné vivant à *la poète*, « question peut-être de poser un peu de bonté sur ce qu'il y a d'intolérable dans l'absence<sup>278</sup> ». En surgissant dans son rêve, le mort réécrit ses souvenirs et lui offre une nouvelle matière qu'elle pourra réutiliser afin d'adoucir les événements une fois éveillée. L'apparition nocturne du mort se présente comme une autre manière de se situer en dehors des notions d'espace et de temps. *La poète* préfère toutefois ne pas le toucher au cas où son « corps ressuscité n'ait pas la chaleur, la consistance nécessaires<sup>279</sup> » pour satisfaire le confort ressenti. Elle note, dans sa deuxième lettre de mai, qu'elle voit parfois disparaître l'avant et l'après, et se retrouve au milieu des événements, devant une porte qui lui permet de regarder le monde en un lieu précis, de l'envisager, de voir l'existence avec une lumière tamisée. C'est ainsi qu'elle accède à la vérité, inexistante sans les enfants, et qu'elle peut réfléchir à la volonté de perdurer. En ce mois de mai, le fleuve est déchargé de ce qui l'entrave ; il coule de manière fluide vers d'autres eaux, ce qui accentue son mystère. Quand *la poète* revoit son mort dans certaines variations de lumières, dans ses rêves, ou dans l'image d'un chien étendu, elle songe à une forme de rédemption. Les apparitions du mort par les « vertus occultes de la mémoire<sup>280</sup> » occasionnent parfois un rachat de la douleur par le bien. *La poète* en vient, dans ces moments singuliers, à découvrir les événements sous une

---

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>277</sup> *Idem.*

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>279</sup> *Idem.*

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 98.



forme intacte, inchangée. Son mort lui rend visite la nuit chaque fois qu'elle entreprend de lui écrire des lettres le jour. Mais *la poète* craint de ne pas utiliser les mots justes pour rendre compte de ce qui habite la vie et de ce qui la tourmente.

### 2.2.9 Lettres de juin et d'août

Dans la lettre de juin, *la poète* enjoint à son mort de lui transmettre les réflexions qui lui sont venues à la fin de son parcours. Elle veut qu'il réponde à ses questions, notamment à celle-ci : « Quel bilan faisons-nous de ce qui nous a semblé alors la suprême brûlure<sup>281</sup> »? Lors du mois de juin, elle veut connaître la raison qui mène les êtres humains à continuer malgré tout l'entreprise du vivre. Le cycle des saisons annonce bientôt sa fin et elle voudrait savoir à « quelle fable maudite appartenons-nous que l'issue nous en soit aussi intolérablement obscure<sup>282</sup> ».

La lettre d'août, quant à elle, exprime que les réponses se situent probablement toutes dans la mer, lieu du déversement énigmatique du fleuve et des marées. *La poète* quitte au mois d'août sa maison au bord du fleuve pour écrire à partir de l'ailleurs, c'est-à-dire devant la mer, pleine. Elle peut désormais témoigner à son mort, face à tant de grandeur, une sorte de soulagement du fait de vieillir et des projets à venir. « Peut-être », note-t-elle, « que dès le dernier soupir nous ne sommes plus jamais rien que la rançon du vide<sup>283</sup> », à l'intérieur d'une mémoire originelle.

Aucune missive n'est envoyée au mois de juillet. Ce fait concorde avec l'hypothèse du silence émise par *la poète* dans le dernier paragraphe de la lettre du mois de juin :

Qu'as-tu connu de la défaite ? Du silence ? Et le silence est-il toujours un certain consentement à ceci que nous sommes seuls, absolument, et parfois profondément ensemble dans l'écoulement des heures, ensemble avec chacun sa même soif, installant chacun, face à face, à côté de chacun son assiette, une invisible assiette jumelle dont nous ne disons rien, mais dont chacun nous attendons cet indispensable accomplissement, l'amour enfin<sup>284</sup>.

L'absence de correspondance au mois de juillet marque une autre étape du deuil de *la poète* : elle n'est plus dans la colère, à l'image de Job, mais consent à sa solitude, laquelle est renforcée depuis des mois par le départ de l'homme. Elle prend conscience de la recherche perpétuelle de l'autre,

---

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 105.

invisible, double, fantomatique, et de la possibilité de combler le vide par l'amour. L'être humain doit refaire « la symbiose de départ, forcer les refus antiques à cracher leurs dons<sup>285</sup> ». Il demande également à être reconnu tout en s'offrant à l'autre de manière à s'unifier. En mourant, le disparu est parti avec ce désir fusionnel qui aurait pu, s'il avait été réalisé, faire surgir un Dieu et donner à leur amitié un avant-goût d'immortalité.

### 2.2.10 Dernière lettre de septembre

Dans la dernière lettre de septembre, *la poète* ne semble plus habitée par la présence du mort – elle ne ressent que la « violence extrême<sup>286</sup> » de sa disparition. Auparavant mélancolique devant une terre qui avale impitoyablement la vie en son ventre, *la poète* contemple, au mois de septembre, après une année de deuil, le renouveau des légumes et des fruits pour « la nuit des fantômes<sup>287</sup> ». Elle souhaite désormais apprendre des images de la terre, voire lui emprunter quelques manières de faire, pour arriver à l'éclatement d'un nouveau cycle dans lequel son mort serait lui-même renouvelé. Le mort ne se situe plus du côté de la faillite, mais du côté de l'espoir où, malgré son cercueil, il arrive peut-être à participer à l'émergence des offrandes du sol.

Il apparaît fondamental de mentionner que, en dépit du grand désespoir qui parcourt les lettres, à aucun moment *la poète* n'a remis en cause son désir de vivre. Le mort permet de mettre en relief la quête perpétuelle de sens de *la poète* qui est l'apprentissage de la vie par le questionnement. Elle affirme d'ailleurs que « la question du droit de vivre reste entière<sup>288</sup> », ce qui signifie qu'elle ne doute pas de l'importance de la vie. Ne perçoit-elle pas la joie de sa fille lors de la lecture de ses histoires d'ours ? *La poète* a le sentiment d'avoir rempli son rôle dans la circularité des choses et des êtres. Il y a des lectures qui accompagnent les enfants et qui, selon elle, ne doivent pas être remises à plus tard. Certains textes exigent d'être menés à terme, « quelle que soit l'impertinence, la férocité du temps<sup>289</sup> ».

En fin de parcours, *la poète* ne désire plus marteler ses questions ; elle sait que la terre donne et reprend, mais que tout finit par réapparaître dans son cycle. C'est désormais la fécondité qu'elle recherche et non plus les réponses vaines. Il ne sera pourtant jamais simple de se livrer à la

---

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 117.

terre, encore moins quand on est une femme et que le corps peut faire avorter ses propres gestations. « J'avais rêvé ce troisième enfant dans un désir inouï d'accomplissement de ma chair et de mon âme, et de mon âge, et du don ; j'en ai porté l'échec comme un membre manquant, un grand amour trahi<sup>290</sup> », écrit-elle. Alors que *la poète* termine les bilans de son deuil, la terre annule ses désastres avec de grandes beautés et la naissance cyclique de plusieurs autres enfants. *La poète* se rattache à ce qui reste sauf de ce mort et de ce que, de lui, elle peut encore tirer :

J'en appelle à ta bienveillance auprès de mes pages, cela est parfois difficile, j'en appelle à tes midis ardents comme aux soirs tranquilles de la veille sous le fluorescent, et sa plume en tremblait, prends-la tantôt sur ton dos et pars un peu à la course que je l'inspecte au loin, comme seule forme possible pour survivre<sup>291</sup>.

Après l'imploration, après la demande incessante de son retour, tantôt bénéfique tantôt mortifère, puis de ses expulsions régulières de son quotidien, *la poète* convie son mort, dans cette ultime lettre, à demeurer près de son écriture, à s'insérer dans ses poèmes, à traverser l'intensité des jours. Lui seul peut lui offrir cette distance, cette vue d'ensemble sur son travail, cet aperçu, enfin, de l'éternité. Dupré affirme, dans « Rhétorique et effets de féminin », que la fin de ce livre de poésie

n'est pas une fin, mais un cercle dans une construction en spirale. Contre la temporalité de l'Histoire filant en ligne droite vers le progrès, Geneviève Amyot nous propose ici une temporalité circulaire : on retrouve chez elle la conception traditionnelle, sacrée du monde, que Julia Kristeva associe au « temps des femmes », [...] <sup>292</sup>.

*La poète* termine l'adresse à son mort en interpellant ses enfants, ce qui montre la valeur testamentaire de ce texte. Après avoir traversé le deuil, après avoir atteint une forme de renouveau, *la poète* se repose sur ses enfants, seule source d'espoir, qui marque le commencement de la fin, le mouvement spiralaire propre aux récits hantés.

Les lettres fictives de *Je t'écirai encore demain* (1994) et les lettres réelles de *Que vous ai-je raconté ?* (2012) s'avèrent l'aboutissement d'une vie d'écriture et de réflexion. On y retrouve les mêmes obsessions que dans les précédents livres d'Amyot, lesquelles donnent lieu à des formes

---

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>292</sup> Louise Dupré, « Rhétorique et effets de féminin : *Je t'écirai encore demain* de Geneviève Amyot », *op. cit.*, p. 474-475.

inédites, comme l'apparition-disparition et l'évocation de la maternité. Le « je » féminin n'est pas seul dans la poésie d'Amyot. La subjectivité de la poète est constamment hantée par les blessures de la naissance, ce qui lui fait craindre de prendre la plume et de découvrir les surgissements au cœur de la plaie. Amyot montre la jonction entre la vie et la mort à partir d'une fissure intime tout comme nous verrons dans le chapitre suivant que Denise Desautels déterre ce qui est enfoui, et ce, dans la même optique : découvrir comment les spectres trouvent un second ventre de passage à travers la poésie.

## CHAPITRE TROISIÈME

### DEUIL

Les Formes par nous ensevelies, résident,  
Familières, dans les Chambres –  
Nullement terni par le Sépulcre.  
Le Terreux Compagnon vient –

Vêtu de la Veste même qu’il portait –  
Longtemps boutonnée dans la Glaise  
Des matins d’antan – de nos jeux – d’Enfant –  
Un monde – nous divise –

La Tombe restitue ses Rapines –  
Les Années, nos Trésors pillés –  
De lumineux Groupes d’Apparitions  
De leurs ailes, nous saluent –

Comme si c’était – nous – qui avions péri –  
Et qu’eux – fussent restés à nous attendre –  
Comme si c’était eux, et non pas nous  
Les endeuillées –

- Emily Dickinson, *Car l’adieu, c’est la nuit*

### 3.1 LA FIGURE DE L'ARCHÉOLOGUE DE L'INTIME CHEZ DENISE DESAUTELS

Dans son article « L'énigme ? Objets continus », Desautels note l'impossibilité de définir la poésie sans lui apposer de cadres restrictifs qui n'arriveraient pas à rendre compte du travail des spectres sur la page. La poésie comporte, à son avis, ses propres modes de déploiement qu'il importe d'observer avec sensibilité dans l'optique de générer des ouvertures plutôt que des fermetures.

La poésie aujourd'hui : tentative de définition. Mais en même temps piège de la définition. Comment définir sans restreindre ? Comment ne pas figer l'activité, l'ouverture et la multiplicité de l'écriture poétique ? En la considérant de l'intérieur activée par ses propres tensions, les mouvements divergents qu'elle peut recouvrir si on ne l'enferme pas uniquement dans une forme versifiée, compacte ou éclatée, sur une page blanche<sup>293</sup>.

L'archéologue de l'intime est une figure qui s'installe dès les premiers écrits de Desautels, comme une tentative de définition. *La poète* – « celle qui erre parmi les fantômes<sup>294</sup> » – ne souhaite pas développer une définition figée de la poésie. Elle désire davantage mettre en évidence le fait archéologique, c'est-à-dire la manière dont les spectres escortent le mouvement de la main lors de la création. Cette figure apparaît d'abord sous le nom de la « promeneuse » dans *Journal de la promeneuse*<sup>295</sup>, soit celle qui bouge pour ne pas disparaître. *La poète* présente cette spécialiste des fouilles dans des textes où elle révèle son engagement envers l'écriture, mais également dans certains poèmes, porteurs d'une réflexion sur le poème lui-même, et dont il est possible de combiner les traces à la lecture des différentes œuvres pour en dresser un portrait complet. C'est méticuleusement qu'elle se dévoue à sa vocation : scruter les strates de l'intimité jusqu'à l'impénétrable en soulevant la question de la vie. « Vivre », écrit-elle, « c'est aussi pouvoir dire, dans la vie quotidienne, ce qu'on porte en soi d'inconnu, d'enfoui, d'inavouable ou de difficilement exprimable<sup>296</sup> ». La fouille demeure ainsi un acte fondamental. Il s'agit également d'un acte destructeur puisque la poète doit d'abord défaire les couches jusqu'à créer une mouvance dans l'inertie afin de rebâtir le sens de l'origine. Les vestiges du passé sont ainsi revisités de manière à

---

<sup>293</sup> Denise Desautels, « L'énigme ? Objets continus », *Choisir la poésie*, Collectif, Trois-Rivières, Écrits des forges, 1986, p. 31-32.

<sup>294</sup> Denise Desautels, *Ce désir toujours : un abécédaire*, Montréal, Leméac, 2005, p. 46.

<sup>295</sup> Denise Desautels, *La promeneuse et l'oiseau* ; suivi de *Journal de la promeneuse*, Montréal, Éditions du Noroît, 1980.

<sup>296</sup> Denise Desautels, « Une archéologie de l'intime », *La littérature et la vie au collégial*, Montréal, Modulo Éditeur, 1991, p. 36.

fabriquer des musées de papier dans lesquels elle compile les indices, quitte à rester plusieurs années sur un même site et en laboratoire.

Si l'archéologue des sols s'intéresse aux traces matérielles afin de comprendre l'histoire de l'humanité, ou d'une culture, *la poète* privilégie les preuves immatérielles à l'exception des photographies de l'enfance. Elle ne fouille pas l'intimité comme on fouille un sol, mais elle le fait toutefois à partir du même héritage préhistorique : la méthode stratigraphique où une seule couche à la fois est déterrée. Elle veut décaper l'intimité, « soulever une ombre, puis une autre, il y a tant de résistances jusqu'à l'histoire vraie, l'ossature grêle qui protège l'âme<sup>297</sup> ». Chaque couche déterrée représente une avancée de plus vers la vérité, car ses découvertes résonnent avec des enfouissements universels. Elle fait ainsi des associations poétiques avec ses différents artefacts de manière à ne pas « abandonner le monde à lui-même<sup>298</sup> ». Ces mêmes associations trouvées dans le déterrement de soi lui sont un moyen de survie pour traverser les deuils inscrits en gras parmi les strates de la mémoire. « Écrire », affirme-t-elle, « je viens de là, de cet ordre extrême et de ce dépouillement quasi janséniste, et *tout naturellement* je m'entoure, me nourris, m'encombre aujourd'hui d'objets divers pour affronter en écriture – combattre à armes égales – tant de deuils empilés<sup>299</sup> ». La métaphore de l'affront, qu'on perçoit aussi chez Franz Kafka qui affirme dans son *Journal* que l'écriture est un combat, ou encore chez Alejandra Pizarnik, qui précise qu'il s'agit d'un « combat en quelque sorte suicidaire que chacun d'entre nous entretient avec le langage<sup>300</sup> », caractérise également l'œuvre de Desautels. L'écriture consiste, pour elle, à prendre connaissance de ce « ring au centre de soi, où blessure, imagination, langage et sensation s'affrontent<sup>301</sup> » dans un geste rigoureux et acharné. La référence à un sport fédéré par l'évocation du ring montre que l'écriture est régie par des stratégies, des tactiques et une intelligence qui ne cherchent pas à détruire, mais à faire émerger du sens en vue de la victoire. La bataille s'inscrit ici en dehors d'une perspective dualisante où chacun des éléments consent à lutter au centre de l'arène. Qui peut se faire arbitre pour déterminer le gagnant si ce n'est le poème lui-même dans le surgissement de sa forme juste ?

---

<sup>297</sup> Denise Desautels, *L'angle noir de la joie*, Montréal, Arfuyen/ Le Noroît, 2011, p. 10.

<sup>298</sup> Denise Desautels, « Une archéologie de l'intime », *op. cit.*, p. 35.

<sup>299</sup> Denise Desautels, « Une grande pièce blanche, presque vide », *Liberté*, vol. 41, n° 6, 1999, p. 3.

<sup>300</sup> Alejandra Pizarnik, dans une lettre adressée à Antonio Beneyto le 27 septembre 1969 publiée dans *Corner 2*, hiver 1999.

<sup>301</sup> Denise Desautels, *Ce désir toujours : un abécédaire*, *op. cit.*, p. 19.



### 3.1.1 La chambre comme un observatoire de soi

*La poète* peut sonder ses ambitions de pugiliste des deuils à partir d'une *chambre à soi* qu'elle décrit comme étant « l'observatoire de l'infiniment près<sup>302</sup> » où elle dépose ses collections archéologiques. Il s'agit d'un lieu d'appriovissement de la solitude et du silence, les murs reflétant parfois, mieux qu'ailleurs, le trajet des ombres. Lorsqu'elle s'installe à sa table de travail, dans cet endroit clos, elle interpelle le hasard pour faire surgir, au travers des pugilats, des formes inédites. *La poète* « vagabonde dans cette toute petite chambre fermée où l'encombrement extérieur est parfaitement justifié par un double désir : combler un vide ancien et affronter sans peur un trop-plein de mémoire<sup>303</sup> ». Cette chambre, qu'elle évoque dans *Ce désir toujours : un abécédaire*<sup>304</sup>, est isolée. C'est à partir de la solitude que *la poète* peut faire l'expérience d'elle-même sans être biaisée par le jugement des autres ni par aucune certitude. « “Ils me font pitié, ceux qui, en dehors de leur salle de bain, ne sont jamais seuls.” Comme un refus d'être vivants à part entière<sup>305</sup> », note *la poète* en retranscrivant les mots de Nina Berberova. La salle de bain étant un passage obligé pour la pratique des soins personnels, temporaire de surcroît, car il faut inévitablement en sortir et retrouver le quotidien avalant, les autres, la famille. Elle perd ainsi son sens comme unique refuge pour les poètes qui investissent volontairement la solitude dans la chambre close dont les cloisons mêmes peuvent être traversées par l'événement. La chambre est un lieu où se comprendre et exister pleinement. Elle permet également de ressentir la montée des peurs et de les envisager autrement, puis de porter une attention aux empreintes laissées par les « âmes empilées, l'une après l'autre, dans quelque recoin de sa mémoire, de toutes ces âmes qui, avec le temps, auront fini par envahir tout l'espace<sup>306</sup> ». Dans la pièce recluse, *la poète* s'entoure des portraits de famille : le père, mort du cancer alors qu'elle avait seulement cinq ans, marquant les premières années de sa vie par la perte ; ensuite, ses grands-parents, son oncle, sa meilleure amie, sa « sœur choisie<sup>307</sup> », Lou ; puis finalement sa mère – des disparitions fondatrices de son discours poétique. Il y a aussi cette « étrangère<sup>308</sup> » qui subsiste dans son crâne et continue de la hanter lorsque les blessures s'entrouvrent. Cette autre guette constamment son manque d'attention afin de « se pelotonner sous

---

<sup>302</sup> Denise Desautels, « *Ma joie* », *crie-t-elle*, Montréal, Éditions du Noroît, 1996, p. 14.

<sup>303</sup> Denise Desautels, « Une grande pièce blanche, presque vide », *op. cit.*, p. 32.

<sup>304</sup> Denise Desautels, *Ce désir toujours : un abécédaire*, *op. cit.*, p. 122.

<sup>305</sup> Denise Desautels, « Dans une ville étrangère », *L'œil au ralenti*, Montréal, Éditions du Noroît, 2007, p. 29.

<sup>306</sup> Denise Desautels, « Vivre grande », *Lettres québécoises*, n° 74, 1994, p. 7.

<sup>307</sup> Denise Desautels, « D'abord l'intime. Entretien avec Denise Desautels », mené par Louise Dupré, *Voix et Images*, vol. 26, n° 2, 2001, p. 239.

<sup>308</sup> Denise Desautels, *Ce désir toujours : un abécédaire*, *op. cit.*, p. 122.

[ses] phrases<sup>309</sup> ». L'écriture de *la poète* est donc toujours à l'affût du spectre qui patiente au bord de la marge. Desautels désire reconnaître ce surgissement au creux de la langue qu'elle décrit comme une « délinquance<sup>310</sup> ». Cette figure désobéissante n'est jamais loin. Elle la pourchasse au moindre geste. Autour de la poète, des « dictionnaires. Y chercher avec fébrilité le sens de certains mots inhabitables. Une étymologie rassurante<sup>311</sup> » pour contrer ce qui perce l'épaisseur des murs et prolonge les cadres jusqu'à son bureau d'écriture. L'étymologie des ouvrages de référence est apaisante, car elle permet de reconstituer la racine des mots. Ces mots extirpés du néant peuvent désormais être investis d'une aura poétique. Dans ses écrits, la poète ne distingue pas l'énonciatrice de sa propre voix. Elle affirme créer à partir du lieu précis qui est le sien. Elle se rallie du côté de l'autobiographique, du « vérifiable<sup>312</sup> » : les pronoms à la première ainsi qu'à la troisième personne du singulier seront donc ici indifférenciés.

### 3.1.2 L'expérience de l'enfouissement

Les fouilles entreprises par l'archéologue de l'intime partent de son corps, de son imaginaire, parfois calme, souvent houleux, car c'est « dans l'intime que se fomentent les pires catastrophes<sup>313</sup> ». L'intimité demande à être explorée pour être éventuellement bouleversée : « Est-ce présomptueux de ma part de penser que le monde est en moi et que j'écris pour le voir et le donner à voir autrement ?<sup>314</sup> » Cette profondeur secrète s'apparente à quelque chose de plus vaste dans la volonté de désencombrement de *la poète* qui souhaite se réconcilier avec le collectif. La petite histoire s'insère selon elle dans la grande par des liens entre l'ici et l'ailleurs, entre la mémoire et le présent. L'écriture – « geste hybride dedans-dehors<sup>315</sup> » – est capable de repenser ce qui a été transmis par la culture populaire, à savoir que « le dedans doit rester en dedans. Le dehors, au dehors. Surtout ne pas rompre l'équilibre arbitraire, discrétionnaire du monde<sup>316</sup> ». Elle reçoit par le fait même les spectres sur un terrain miné, traversé par les cimetières et les ruines. Desautels

---

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>311</sup> Denise Desautels, *Écritures / ratures*, Montréal, Éditions du Noroît, 1986. Les pages du livre ne sont pas numérotées.

<sup>312</sup> Denise Desautels, *Un livre de Kafka à la main. Avec huit photographies de Jocelyne Allouche*, Montréal, Éditions du Noroît, 1987, p. 97.

<sup>313</sup> Denise Desautels, « L'une et l'autre, etc. », *Arcade*, n° 39, hiver 1997, p. 39.

<sup>314</sup> Denise Desautels, « Onze fragments », *Postures*, Actes du colloque « Engagement : imaginaires et pratiques », Hors-série n° 1, 2009, p. 165.

<sup>315</sup> Denise Desautels, *L'écran* ; précédé de *Aires du temps*, Montréal, Éditions du Noroît, 1983, p. 51.

<sup>316</sup> Denise Desautels, *Sans toi, je n'aurais pas regardé si haut. Tableaux d'un parc*, Montréal, Éditions du Noroît, 2013, p. 25.

en balaie les surfaces à l'aveugle, en passant par des « galeries incertaines<sup>317</sup> », sans trop savoir quelles seront ses découvertes, quels stigmates auront laissé la lenteur du temps, les objets obscurcis, les blessures souterraines, précédant ses recherches. Elle reste toutefois guidée par le désir, la récolte des indices, l'espoir qu'un jour il sera possible de retenir ce qu'elle voit, soit « les subtiles variations dans les formes<sup>318</sup> ». Cet espoir se prolonge aussi dans une volonté de transformer ce qui se présente parfois avec effroi dans la mémoire en une possibilité d'avenir. Préoccupée par l'« expérience ultime de l'enfouissement<sup>319</sup> », elle ordonne à la main de s'ensevelir dans le noir, à travers les revenants qui se sont faufiletés dans sa demeure au cours de son existence, de défaire la première couche, l'anecdote, et de s'insérer dans la vulnérabilité avec une voix fendue, trouée, la langue d'une femme, qui se traduit dans l'alignement des lettres, ainsi que dans sa manière bien distincte d'écrire au sujet de la mort.

Au moment de l'écriture, *la poète* se retrouve devant les « mots-morts articulés avec soin sur le papier puis rayés à grands traits pour ne plus les voir<sup>320</sup> ». La langue porte ainsi la marque des survivances, qui apparaissent dans l'affolement, alors que tout semblait neutre, stagnant. *La poète* cherche une façon d'approcher les mots sans fuir, en se penchant vers eux, puis en résolvant le mystère dont ils sont empreints. Dans *Journal de la promeneuse*, elle parle en termes « d'exorcismes<sup>321</sup> » et souhaite prendre en chasse ce qui la rend petite, alors qu'elle voudrait *vivre grande*, comme l'héroïne de Gail Scott. Néanmoins, « tout surgit d'on ne sait où<sup>322</sup> ». Alors qu'elle pense être en contrôle de ses invocations, qu'elle veut repousser les images sombres, elle est poursuivie par ces dernières qui la ramènent à toutes ces morts cumulées. Son ultime ressource consiste à gratter, à secouer la syntaxe pour accéder à la lumière, tout en sachant qu'elle ne sera jamais fixe ni définitive. C'est avec lenteur qu'elle rédige, mais « sans perdre de temps, écrire lourde et désenchantée mais disponible, avec devant ma main les masques du ressassement, les spectres laissés derrière eux pour ces mots qui manquent le plus souvent à l'appel<sup>323</sup> ». *La poète* n'intériorise ni l'échec de l'écriture ni son succès. Elle offre une attention aux répétitions et aux fantômes redécouverts dans le silence où les mots émettent leurs propres appels. Dans un état de

---

<sup>317</sup> Denise Desautels, *Écritures / ratures*, op. cit.

<sup>318</sup> Denise Desautels, « Le visage de la couleur », *L'œil au ralenti*, op. cit., p. 58.

<sup>319</sup> Denise Desautels, « Os », op. cit., p. 113.

<sup>320</sup> Denise Desautels, *L'écran* ; précédé de *Aires du temps*, op. cit., p. 68.

<sup>321</sup> Denise Desautels, *La promeneuse et l'oiseau* ; suivi de *Journal de la promeneuse*, op. cit., p. 70.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>323</sup> Denise Desautels, « Écrire », *Ce désir toujours. Un abécédaire*, dans *Mémoires parallèles. Choix de poème*, Montréal, Éditions du Noroît, 2004, p. 239.

disponibilité, elle écoute la souffrance qui la hante – la sienne et celle d’autrui – et qui s’empare de son œil, de sa main, en espérant qu’ils découvriront une manière de la communiquer avec exactitude. Cette même douleur l’abandonne ensuite, mais elle revient plus tard par surprise au cœur de la langue, puisque la disparition évolue étroitement avec le refoulement. « En poésie », écrit Desautels, « la langue n’est plus elle-même. Elle ressemble à une proposition<sup>324</sup> ». Elle arrive déjà avec sa logique propre. Cette organisation sur la page déplace le regard de l’écrivaine tout en faisant signifier autrement le réel pour les lecteurs et les lectrices. *La poète* est donc constamment aux « abords du soupçon, sous haute surveillance<sup>325</sup> », en « extrême état de veille<sup>326</sup> », « en état d’alerte<sup>327</sup> ». Elle doit assister à la déviation des mots au sein de l’écriture, à la résistance qui se met en place pour contrer l’ombre, puis aux déplacements qui tendent vers les ouvertures encore ignorées.

Son seul recours devant ces métamorphoses est de réinventer la forme, de se détacher de celles qu’elle a auparavant apprises, de leur sécurité et de leur confort, pour accueillir la circulation des souvenirs et apprivoiser la menace du passé. Le surgissement de son enfance, des parentés disparues, est difficile à organiser et à contrôler ; le poème devient la solution par sa verticalité qui « dépayse, dévoile ; elle invente. La verticalité : une anamorphose<sup>328</sup> ». La poésie permet la déformation d’une image reçue et lui offre la possibilité de se reconstituer à partir d’un autre point de vue. « Seule, la verticalité déplace l’œil, le retient<sup>329</sup> » et peut rendre compte d’une vision à partir de son lieu singulier d’observation. Ainsi seulement *la poète* arrive à approcher la mort, par la création, à l’imaginer sous un angle distinct pour mieux la questionner, à ressentir les questions infinies, bien qu’elle eût préféré ne pas en parler, ne pas avoir le fardeau de déterrer les corps qui entravent sa quête. Elle affirme devoir écrire sur ce thème « avant toute chose<sup>330</sup> », sans renoncer, comme si rien ne préexistait à la mort, seulement le sentiment qu’elle est toujours aux trousses de *la poète*, continuatrice obligée. La mémoire faisant retour dans de nombreuses spirales, elle tente, grâce à la poésie, de tracer une ligne droite, un fil d’Ariane au cœur du labyrinthe, et d’interpeller la mort par son nom propre, en dehors des euphémismes, pour ainsi la démasquer, la débusquer et

---

<sup>324</sup> Denise Desautels, « Dans une ville étrangère », *L’œil au ralenti*, op. cit., p. 25.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>326</sup> Denise Desautels, « Onze fragments », op. cit., p. 165.

<sup>327</sup> Denise Desautels, *Leçons de Venise*, autour de trois sculptures de Michel Goulet, Montréal, Éditions du Noroît, 1990, poème 5.

<sup>328</sup> Denise Desautels, « Dans une ville étrangère », *L’œil au ralenti*, op. cit., p. 17.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>330</sup> Denise Desautels, *Écritures / ratures*, op. cit., p. 84.

qu'elle cesse de se pavaner au cœur du quotidien. La mort n'est plus une source d'étonnement, même si elle séjourne au sein de l'indicible, elle revient de jour en jour, à l'intérieur de *la poète*, et à l'extérieur avec les journaux, le dehors influençant le dedans, et vice versa, mais elle la laisse cependant dans un perpétuel état de « survivante étonnée<sup>331</sup> ». Alors que tout semble chuter vers une fin, *la poète* est bel et bien vivante, au seuil d'elle-même toutefois, mais vivante, et doit reconsidérer son regard chaque fois que la mort déclenche son écriture. Ses doutes, ses intuitions, ses livres représentent une chance de recommencement. « “Vivante encore” au sujet de la parole / de toi-même ainsi projetée / dans une certaine région / de la parole ». La parole ne peut se poursuivre que parce qu'elle entretient, en raison de la fiction, une interaction avec l'absence. Même si la noirceur rôde toujours, que les revenants parquent, *la poète* reste « absorbée par des intentions de lumière / par la vie comme un geste dressé / rouge vif dans le poème<sup>332</sup> », une coupure pour permettre à la voix de se soulever, de marquer la différence et qui ne va pas sans rappeler la blessure dans la chair humaine. Cheminer avec une connaissance de la perte, qui s'instaure souvent de manière aléatoire, sans prévenir, lui rappelle l'importance de la poésie, de trouver une forme où les autres pourront ressentir leurs propres inquiétudes, un vers qui suffira à éloigner la détresse ou à atteindre la grandeur.

### 3.1.3 Ce qui diffère dans la répétition

L'« histoire fantôme du désir<sup>333</sup> » de Desautels est envahie, dans ses œuvres poétiques, par une multitude d'obsessions qui tournent autour de la mort et qui sont liées en partie à son envie d'écrire. Par obsessions, il faut entendre les figures de l'enfance et celles des êtres aimés disparus qui reviennent dans l'écriture. Ces mêmes figures sont répétitives et menaçantes puisqu'elles apparaissent de manière incontrôlable dans la conscience de *la poète*, elle-même atterrée par leurs retours. Le deuil, dans la mesure où il est impossible à faire, donne lieu à des poèmes qui cherchent à représenter ce qui à priori est irréprésentable. Les livres de *la poète* sont donc à cette image : circonscrire la mort étant impossible, les spectres reviennent de manière obsessionnelle dans chacun de ses livres. En pratiquant le genre de la poésie, Desautels n'ignore pas le risque de la redondance causée par les manifestations itératives :

<sup>331</sup> Denise Desautels, « *Ma joie* », *crie-t-elle*, op. cit., p. 85.

<sup>332</sup> Denise Desautels, « *Black words* », *L'œil au ralenti*, op. cit., p. 42.

<sup>333</sup> Denise Desautels, *L'écran* ; précédé de *Aires du temps*, op. cit., p. 21

Comme poète, il me semble qu'on est toujours en danger de répétition. De piétinement. Avec le temps, on arrive à se créer un langage, un univers, un style, quelque chose de précieux avec lequel on se sent à l'aise et qu'on devrait pouvoir pousser toujours plus loin, transformer à sa guise. Or, je n'ai jamais été sûre d'avoir cette aptitude naturelle pour la métamorphose<sup>334</sup>.

Cette répétition que *la poète* considère comme un danger semble plutôt évoluer en étroite relation avec son penchant archéologique, devenu aussi une nécessité. La remémoration de l'acte de création qui s'incruste dans ses réflexions n'est pas une entreprise linéaire. Il s'agit de « multiples retournements et reprises<sup>335</sup> », particulièrement lors des étapes de creusage. Cette activité de la main entamée par l'archéologue de l'intime bouscule la ligne du temps en « des descentes et des remontées, des arrêts et des fouilles<sup>336</sup> » qui forment des retours dans la mémoire, lesquels se transposent ensuite dans l'écriture. *La poète* cherche des indices au cœur de l'effacement. Elle réoriente son histoire, grâce à différentes spirales de souvenirs qui s'imbriquent les uns dans les autres. Elle instaure ainsi des métamorphoses particulières. Si les déchirures font sans cesse retour, produisant une forte impression de déjà-vu, c'est parce que *la poète* n'arrive pas à tuer ce qui est déjà mort. À un certain niveau, les découvertes de l'archéologue de l'intime atteignent une progression où les apparitions s'additionnent – d'où la répétition.

*La poète* ne peut toutefois pas entrer deux fois de la même manière dans un texte : les thèmes reviennent, identiques, mais la transposition des formes opère un déplacement. Elle crée « des fleurs inusitées avec lesquelles il [lui] faudra apprendre à vivre<sup>337</sup> ». Ces fleurs inédites la placent du côté de l'affirmation de l'existence, dans l'expérience du vivre, malgré un héritage fracturé. Dans un entretien accordé à Antoine Spire dans *Le Monde de l'éducation*, Derrida revient sur cette idée de la répétition qu'il avait déjà développée dans ses livres :

[II] n'y a pas d'incompatibilité entre la répétition et la nouveauté de ce qui diffère. De façon tangente et elliptique, une différence fait toujours dévier la répétition. J'appelle ça "itérabilité", le surgissement de l'autre (*itara*, en sanscrit)

---

<sup>334</sup> Denise Desautels, « D'abord l'intime. Entretien avec Denise Desautels », mené par Louise Dupré, *op. cit.*, p. 228.

<sup>335</sup> Denise Desautels, « L'énigme ? Objets continus », *op. cit.*, p. 32.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>337</sup> Denise Desautels, *Le saut de l'ange. Autour de quelques objets de Martha Townsend*, Montréal, Éditions du Noroît, 1992, p. 55.

dans la réitération. Le singulier inaugure toujours, il arrive même, imprévisiblement, comme l'arrivant même, à travers la répétition<sup>338</sup>.

De la nouveauté jaillit dès lors à travers les diverses répétitions. Le retour du même fait donc partie inhérente de la revenance : des spectres apparaissent dans la reprise, formant ainsi du dissemblable. Le sentiment de piétinement vient, entre autres, du fait que la poésie cherche un langage en dehors des codes courants et qu'elle ne se laisse pas guider par une narration, ce qui crée inévitablement des problèmes insolubles lors de l'écriture. C'est la hantise, de surcroît, qui situe justement *la poète* à l'extérieur de ce temps narratif, dans une impasse qui demande à être résolue : « Comment sortir d'un "je voudrais ici" sans avenir ? d'un "je voudrais ici" condamné à l'avance, à jamais inenvisageable ?<sup>339</sup> », demande-t-elle dans *Sans toi, je n'aurais pas regardé si haut*. Elle témoigne de la sorte de son incapacité à prendre pleinement part au présent. Cependant, *la poète* ne renonce pas, sachant qu'elle n'est pas la seule héritière et qu'elle peut enrichir son expérience dans la rencontre. Elle avance que la peur de se répéter, de reprendre littéralement ses obsessions d'un livre à l'autre, dans un langage épuisé, de rester dans une zone marécageuse, l'invite à approcher de nouveaux discours poétiques avec des œuvres composites créées en collaboration avec des artistes visuels.

### 3.1.4 L'interdépendance des artistes dans la crainte

La convocation du visuel au sein de sa poésie permet à Desautels de renouveler son imaginaire, de faire éclater sa langue dans des directions qu'elle n'aurait pas empruntées si elle avait uniquement travaillé à partir d'elle-même, consciente de l'interdépendance des individus, même dans leurs craintes. Dans un entretien accordé à Dupré dans la revue *Voix et Images* en 2001, elle explique son projet :

En choisissant d'aller vers des œuvres d'art, souvent exigeantes, porteuses de grandes inquiétudes humaines, je choisis d'une certaine manière de ne pas fuir, de contourner cette fois non pas le péril lui-même mais la peur du péril, et d'ouvrir ainsi ma petite mémoire intime à d'autres mémoires, avec toutes leurs strates de souvenirs désordonnés, enchevêtrés, douloureux, souvent obscurs,

---

<sup>338</sup> Jacques Derrida, « Jacques Derrida : "Autrui est secret parce qu'il est autre" », entretien mené par Antoine Spire, *Le Monde de l'éducation*, septembre, 2000, p. 14.

<sup>339</sup> Denise Desautels, *Sans toi, je n'aurais pas regardé si haut*, op. cit., p. 41.

souvent même tout à fait opaques, enfermés sous un faux apaisement de surface<sup>340</sup>.

La représentation d'un objet artistique, qu'elle soit matérielle ou photographique, mène *la poète* à trouver des échos solidaires devant la peur, de la surmonter en étant accompagnée par les métamorphoses des autres, et donc de favoriser un nouvel aménagement pour ses obsessions. « Mais que ce soient certaines expositions qui s'imposent plutôt que d'autres, cela relève sans doute de l'expérience privée, du beau et énigmatique – j'allais écrire *diabolique* – travail de l'inconscient<sup>341</sup> », note *la poète*. Si elle décrivait la verticalité comme une anamorphose, les œuvres visuelles le sont tout autant : elles se présentent comme un miroir qui déforme ses inquiétudes personnelles, lui renvoyant une nouvelle figuration et aussitôt une consolation. Des coïncidences peuvent désormais être établies au sein de l'indicible dans un espace commun – le livre de poésie – qui établit de la sorte des liens entre les formes nostalgiques et une manière d'éprouver le périssable avec un point d'appui. « Quelques objets d'art aggravent le mouvement de ma vie », écrit-elle, « et me proposent de frêles échappées de lumière<sup>342</sup> ». Et ces éclaircies confirment la possibilité d'atteindre la beauté dans la reconstruction d'une signification avec le dialogue artistique. Ce renforcement créateur par l'intermédiaire de la réunion, de la multiplication des présences au sein de l'absence ne va pas sans modifier considérablement les réseaux isotopiques dans son œuvre poétique : la poésie est soutenue par un visuel qui influence forcément le sens de l'écriture, et, en revanche, l'agencement des mots suggère une manière de ressentir l'objet d'art, si bien que les éléments plastiques-textuels en viennent à former une troisième entité spectrale dans leur convergence. *Ut pictura poesis*, affirment les anciens, pour signifier les similarités entre la peinture et la poésie. L'image autorise le déplacement du regard de *la poète* et offre l'illusion que les spectres sont occupés entre eux par leur nouvelle communauté, qu'ils accordent une pause à la possédée. Et cette illusion devient un moteur de création.

### **3.2 TOMBEAU DE LOU DE DENISE DESAUTELS : L'ARCHÉOLOGIE FUNÉRAIRE DE L'AMIE DISPARUE**

Dans son livre *Tombeau de Lou* paru en 2000, *la poète* entame une archéologie funéraire autour de la figure fantomatique de son amie Lou. Ce livre est « en même temps, toute la façon

---

<sup>340</sup> Denise Desautels, « D'abord l'intime. Entretien avec Denise Desautels », mené par Louise Dupré, *op. cit.*, p. 229.

<sup>341</sup> Denise Desautels, « Aimez-vous les oiseaux rapaces », *Trois*, vol. X, n° 3, 1995, p. 94.

<sup>342</sup> Denise Desautels, *Le saut de l'ange. Autour de quelques objets de Martha Townsend*, *op. cit.*, p. 92.



dont je veux voir l'œuvre, bien que je ne réussisse pas à la faire<sup>343</sup> ». En plus du titre, d'autres éléments formels participent à la création de ce sépulcre. La première de couverture présente un gros plan sur une figurine de fillette au chapeau rouge qu'on devine être Lou, alors que la quatrième – qui ferme le livre – est un plan plus éloigné de la même scène, montrant cette fois les deux fillettes, l'une à côté de l'autre. Cette dernière photographie rappelle une croyance de l'enfance où les jouets, une fois libérés des regards, mènent une vie indépendante de la nôtre. Dès lors, les deux figurines semblent, avec la lumière sous leur visage, surprises par un tiers importun à travers l'obscurité. Si après la mort de Lou, *la poète* ne peut plus la retrouver en chair et en os, elle peut certes demeurer près d'elle à travers l'art.

Le livre de poésie est composé de douze poèmes titrés, lesquels s'étendent sur plusieurs pages. Un grand blanc marque le commencement de chacune comme un silence inévitable devant l'absence. *Tombeau de Lou* revient d'ailleurs dans l'en-tête, la forme étant hantée par le retour de son propre titre. Derrida rappelle dans son livre *Spectres de Marx*, que le deuil « consiste toujours à tenter d'ontologiser des restes, à les rendre présents, en premier lieu *a identifier* les dépouilles et *a localiser* les morts<sup>344</sup> ». La main de *la poète* désire ainsi faire surgir avec espoir la hantise « qui vrille la terre, villes et cimetières, jusqu'à ce qu'une hirondelle en jaillisse<sup>345</sup> ». Ses poèmes représentent des offrandes ; à l'image des fleurs sur les tombes, ils perpétuent une croyance où la survie serait possible et où un désir chercherait à trouver du sens au sein de la disparition. Le spectre de Lou se prolonge en elle. « Je me souviens », se remémore-t-elle en s'adressant à son fils, « que, chaque matin de l'année qui a suivi sa mort, chaque recoin du parc était hanté par le fantôme de Loulou<sup>346</sup> ». Cette disparition impensable lui apparaît davantage inconcevable parce qu'elle avait connu cette personne à l'âge de cinq ans<sup>347</sup> – l'année de la mort de son père – et l'avait élue comme sa sœur de sang. Les fillettes avaient promis de s'épauler dans leur enfance paralysante et de vieillir ensemble. *La poète* reste attachée à celle qu'elle nomme « mon papillon » au-delà de son décès, par leur serment d'éternité, et continue de voir le bonheur qu'elle revêtait vivante comme un outil de résistance à travers l'écriture. Et peut-être qu'il s'agit de la preuve la plus considérable de sa

---

<sup>343</sup> Denise Desautels, « Aimez-vous les oiseaux rapaces », *Trois*, vol. X, n° 3, p. 104.

<sup>344</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>345</sup> Denise Desautels, *Ce désir toujours : un abécédaire*, *op. cit.*, p. 122.

<sup>346</sup> Denise Desautels, *Sans toi, je n'aurais pas regardé si haut. Tableaux d'un parc*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>347</sup> « Nous nous étions connues à l'âge de cinq ans, l'année de la mort de mon père, et nous avions pris l'habitude de nous répéter que nous allions vieillir ensemble, nous accompagner, l'une l'autre, dans la vieillesse », confie-t-elle, dans « D'abord l'intime. Entretien avec Denise Desautels », *op. cit.*, p. 239.

fidélité envers son amitié pour elle que de la prolonger après son absence définitive, alors que l'autre ne peut plus assurer l'échange, ni maintenir les liens de confiance. « À deux », précise-t-elle, « on ne se passe pas sous silence<sup>348</sup> ». Didi-Huberman écrit, dans le même ordre d'idées, que l'amour existe entre deux voix vivantes. Au moment d'en perdre une, la solitude n'arrive plus à générer des signes pour cet autre. « Dans le deuil et la hantise », affirme-t-il, « notre haleine, tout à coup, rencontre un courant d'air : le souffle de l'absence, la respiration du lieu lui-même. Le fantôme<sup>349</sup> ». C'est d'ailleurs avec le spectre de Lou que *la poète* se retrouve à formuler des adresses qui resteront évidemment sans réponse. La force de leur relation était déjà présente dans l'œuvre *La Promeneuse et l'oiseau* en 1980 où, nouvellement orpheline, *la poète* doit vivre dans un monde exclusivement féminin avec cette amie et sa mère et affronter les chavirements familiaux : « *La Promeneuse et l'oiseau*, notre histoire vraie<sup>350</sup> », précise-t-elle, sept ans plus tard.

L'édification d'un tombeau pour Lou s'inscrit dans la tradition des hommages destinés à des défunts à travers l'histoire de la littérature, mais apparaît également comme une manière pour l'archéologue de sortir de la tombe creusée dans le sol pour valoriser la hauteur, le monument funéraire, en dehors de l'ensevelissement. « Arraché à la mémoire, placé ailleurs et autrement, le tombeau, croit-elle encore, est une des formes de l'espoir. Une île, avec de la lumière autour<sup>351</sup> », réfléchit-elle dans *Le saut de l'ange*, avant d'entamer une composition poétique à la mémoire de son amie. Il fait sortir du trou noir grâce à la commémoration ; il offre une ténacité comme l'île qui survit dans la détérioration du territoire et sollicite les capacités éclairantes de la poésie. Si elle construit un tombeau par la poésie, le poème, lui, n'est pas un monument figé. Il est l'espace rituel où s'imprime l'image singulière de son amie. Le livre de poésie forme ainsi un tombeau paradoxal dans la mesure où il a besoin des poèmes pour exister au-delà de la mort.

### 3.2.1 Les avenues plurielles de l'œil

*Tombeau de Lou* s'ouvre sur un exergue qui relate le mouvement d'une toupie tournant sur elle-même dans une soucoupe. Le texte nous indique que le jouet en forme de canard demeurera cependant sans ailes et qu'il ne pourra pas prendre son envol, « *condamné à faire la toupie jusqu'au*

<sup>348</sup> Denise Desautels, *Ce désir toujours : un abécédaire*, op. cit., p. 66.

<sup>349</sup> Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, op. cit., p. 125.

<sup>350</sup> Denise Desautels, *Un livre de Kafka à la main. Avec huit photographies de Jocelyne Allouche*, op. cit., p. 112.

<sup>351</sup> Denise Desautels, *Le saut de l'ange. Autour de quelques objets de Martha Townsend*, op. cit., p. 37.

*bout de son âge*<sup>352</sup> ». La toupie se tient parfois en équilibre, mais sa mobilité est éphémère. Elle tombera vite en inertie, risquant d'être recouverte de poussière jusqu'à la fin des temps. Cette entrée en prose poétique avec un jouet introduit bien les photographies d'Alain Laframboise. *La poète* affirme dans son livre *Cimetière : rage muette* que « la photographie traverse la vie, comme on traverse un cimetière trop fleuri où les parfums inapaisés qui émanent des tombes rendent les fleurs vulnérables à la caresse<sup>353</sup> ». Les images qui s'imposent à l'esprit, à l'intérieur du lieu domiciliaire – intime –, sont regardées, mais surtout regardantes, créant ce que Didi-Huberman nomme une *panique du lieu*, malgré le voile de douceur. L'espace visuel proposé par les photographies est prolongé par le lecteur ou la lectrice, dans son interprétation des images générées par les poèmes eux-mêmes. Cette contamination entre les photographies et la poésie provoque des interférences entre les deux médiums, sans soumettre l'un à l'autre. Les images sont donc inscrites dans un avenir du texte, et le texte, dans un avenir de l'image. Dans ce devenir commun, les deux espaces sémiotiques peuvent être matière à langage pour *la poète*, et, quand ils ne le sont pas, ils restent habités par le même silence, par « la théâtralité du silence<sup>354</sup> » où l'indicible prend forme dans l'absence de performance.

La première des treize photographies insérées au début du livre de poésie montre une statue, dont la lumière souligne les plis du drap autour de la taille, qui tient dans sa main un masque, comme si le personnage représenté s'était longtemps caché derrière, incognito. Cette scène de dédoublement se répercute également dans sa signification parce qu'il est aussi possible de voir la tête tranchée de la méduse par Persée – référence à l'œuvre de Caravage dont le nom est d'ailleurs évoqué par Desautels dans *Tombeau de Lou*. Méduse, reconnue pour transformer en pierre ceux qui croisent son regard, se présente en ouverture du livre de poésie comme un avertissement au lectorat : ce qui continue de survivre après la mort ne peut être observé de face. Il s'agit de pratiquer une vue de biais, détournée, pour éviter la pétrification<sup>355</sup>. Les photographies suivantes sont soutenues par une luminosité artificielle, parfois vaporeuse (une lampe apparaît même une fois, comme l'élément central du cliché). Elles font cohabiter les objets reliés au monde des adultes et

---

<sup>352</sup> Denise Desautels, *Tombeau de Lou*, Montréal, Éditions du Noroît, 2000, p. 9.

<sup>353</sup> Denise Desautels, *Cimetière : la rage muette*, Québec, Éditions de la grenouillère, 1995, p. 106.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>355</sup> La manière de rapprocher les images et la poésie à l'intérieur d'un nouvel espace – celui de cet essai – en les mettant en parallèle, alors qu'elles ont d'emblée leur propre disposition, constitue aussi une modification de la circulation des réseaux de sens, et, en conséquence, une connaissance détournée.

de la mort avec des jouets d'enfants. Un train d'amusement déraillé côtoie ainsi une horloge ancienne. Semblant appartenir à une autre époque, tous deux subsistent, dans le présent de l'image. Des ciseaux d'adulte, de grands, ceux que nous n'avions pas le droit d'utiliser à la petite école parce qu'ils étaient trop coupants, prennent place dans le matériel de bricolage avec les pinceaux. Une figurine, suivie d'une poupée, puis d'un crâne sortent du noir (on dirait des noyés en quête de leur dernier souffle). « Et l'image de cette bouche carmin aux lèvres plissées, qui souffle fort, l'image de cette portion de tête difforme posée, telle une lune glaiseuse, sur une autre, celle d'une poupée à l'œil fixe, sans corps, décapitée, te poursuit sur l'autoroute<sup>356</sup> », écrit *la poète*, qui réfère sans doute à cette photographie. Dans le livre de poésie, l'image décrite est toutefois regardée par Lou dans le rétroviseur de sa voiture, la réflexion renvoyant à cet effroi qui la poursuit alors qu'elle tente de continuer sa route. L'enfance, et la vie en général, est constamment guettée par la fin dans les clichés de Laframboise. Didi-Huberman soulevait d'ailleurs qu'« une enfance peut être porteuse de destruction », alors que « la destruction peut être l'enfance du possible, l'enfance d'une œuvre<sup>357</sup> », et ainsi en va-t-il de certains livres de Desautels. Dans la photographie ci-dessous, l'appel du vide est inquiétant. Les deux jeunes statuettes, assises au bord d'une table, d'un quai, du monde, peuvent à tout moment basculer dans le néant.

Fig. 1



Alain Laframboise, « Visions domestiques 14 », épreuves couleur, 1997. ©Alain Laframboise

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>357</sup> Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 12.

La figurine qui porte le couvre-chef pâle rappelle le chapeau blanc porté par les deux femmes décrites dans les poèmes lorsqu'elles étaient enfants. Ce symbole, qui rappelle leur volonté d'être des sœurs jumelles (à une teinte près : blanc pour l'une, rouge pour l'autre), revient comme un leitmotiv au fil des pages. Il s'agit aussi d'un renvoi à cette photographie où deux figurines au regard dévié sont posées dans une commode, comme une enfance rangée, mais avec des portes toujours ouvertes sur le désordre. Nous les revoyons, un peu plus loin, dans un plan plus rapproché, et notons les traces d'usure sur le visage de l'une d'elles. « Le chapeau blanc résiste à la fureur de l'attaque, mais le rouge, juste à côté, le rouge au large bord déjà marqué par l'effritement, du même coup amorce et achève sa disparition<sup>358</sup> », lit-on dans *Tombeau de Lou*.

Pour revenir à l'image de départ, la lumière accentue leur solitude, et crée un arrière-plan aveuglant que toutes deux contemplent, mais qui nous est inaccessible ou que nous devons supposer, imaginer, penser. « Au fond la Photographie est subversive, non lorsqu'elle effraie, révolte, ou stigmatise, mais lorsqu'elle est *pensive*<sup>359</sup> », note Roland Barthes dans *La Chambre claire*. L'absence de couleur n'est d'ailleurs pas fortuite ; la photographie incorpore l'ombre qui lui donne naissance et un éclairage directionnel fait ressortir les objets de la noirceur, modifiant par le fait même l'échelle de grandeur, anthropomorphisant les personnages, qui appartenaient auparavant à l'ordre de l'ordinaire. Si la photographie d'une personne réelle semble inanimée, les objets, eux, apparaissent animés. Le lectorat semble toujours les surprendre dans leur intimité, comme s'ils vivaient dans un monde en marge, caché, que l'instant photographique a eu l'opportunité de saisir. Loin de la nature morte, qui aseptise le désir au nom de l'immobilité, les spectres assurent l'inquiétude du voir. Les images de Laframboise appellent à une hantise avec ses « objets gonflés de fantômes<sup>360</sup> ». Nos yeux voient évidemment les photographies, mais en dehors du regard, une étrangeté qui nous implique est soulevée, comme un souvenir lointain, encore indéterminé, et poétise l'ensemble des visions réinventées. Le choix esthétique de cette suite artistique en ouverture de *Tombeau de Lou* par Desautels advient parce qu'elle sait reconnaître les formes endeuillées, qui font écho à ses écrits. Les renvois à Caravage dans l'écriture poursuivent l'idée de ce texte imageant, le peintre étant reconnu plus particulièrement pour ses clairs-obscur

---

<sup>358</sup> Denise Desautels, *Tombeau de Lou*, op. cit., p. 73.

<sup>359</sup> Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 65.

<sup>360</sup> Denise Desautels, *Tombeau de Lou*, op. cit., p. 52.

prononcés. « Malgré l'atténuation des noirs, la photographie ne ment pas<sup>361</sup> », affirme *la poète* dans *Écritures / ratures*. La preuve visuelle attesterait une vérité qui traverse aussi l'écriture.

### 3.2.2 Une chambre à soi, un lieu où mourir

La poésie annonce la désagrégation du corps physique de Lou, tombée malencontreusement, voire happée par la mort, au bord d'un quai en octobre, seule, alors qu'elle ne prévoyait pas sa chute, et depuis rongée par le cancer au creux de ses os. Désormais « un lac au centre de toi<sup>362</sup> », pouvons-nous lire, comme si ce même corps, couché, avait absorbé le paysage autour de lui. Englouti par l'eau, il risque la noyade ; la beauté des bouleaux aux alentours accentue l'absurdité, voire l'obscénité de la scène. Les premières pages offrent une lecture par bribes de son expérience de la fin prochaine de Lou avec un « tu », qui n'a pas ici la valeur de « je », divulgué par sa subjectivité sous le mode de l'intime. *La poète* est impuissante. Elle hésite entre suivre l'espoir insensé de son amie ou entamer le processus du deuil avec cette adresse à l'autre qui assure un point de repère dans ce qui relève pour elle de l'ordre de l'inconcevable. Le mal va passer, pensent-elles toutes deux au départ, se répètent-elles aussi telle une prière, et Lou pourra ainsi reprendre ses « postures de vivante<sup>363</sup> », sortir de la chambre anonyme qui la coupe du reste du monde, toujours actif, inconscient de sa souffrance. L'ombre imposante s'installe sur les murs de cette même chambre<sup>364</sup>, mais les stores vénitiens laissent toutefois entrer les rayons du soleil qui ne connaissent pas sa condition de mourante. Une idée du dehors pénètre, celle de la présence de la lumière, suffisante pour *la poète* éplorée, alors que la nuit gagne de plus en plus de terrain. « La douceur passe, cela te suffit », note-t-elle, « et tu la dévisages pour mieux la retenir, c'est devenu une habitude, ton regard incliné vers elle, semblable à celui d'une madone<sup>365</sup> ». Dans ce lieu où s'enchaînent les seringues, les gants, les ciseaux, sans compter la douleur, où le corps s'abandonne au cancer de sa jambe, la fenêtre demeure le seul cadre d'espoir, la séparation entre le temps suspendu de la chambre obscure et l'envie de s'en affranchir, la potentialité de modifier le décor morne en jouant sur sa luminosité. Parmi les dernières parties à être envahies, l'œil capte ce qui est en son pouvoir, en se rattachant à la force poétique des faisceaux. Dans ses vacillements, la douceur

---

<sup>361</sup> Denise Desautels, *Écritures / ratures*, op. cit.

<sup>362</sup> Denise Desautels, *Tombeau de Lou*, op. cit., p. 81.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>364</sup> Comme lorsque *la poète* tente d'écrire. Une œuvre entamée est-elle donc la menace d'une mise à mort prochaine de son autrice ?

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 37.

lumineuse devient presque humaine. Lou se rattache à ses contours, lui invente des membres auxquels elle pourrait tendre les bras et dire : « reste<sup>366</sup> ». Et même si elle déforme les traits de l'amie dans sa saisie, lui faisant froncer les sourcils, plisser les yeux, elle conserve tout de même l'innocence d'une statue de la Vierge Marie, sa pureté figée par la représentation.

Fig. 2



Alain Laframboise, « Visions domestiques 13 », épreuves couleur, 1997. ©Alain Laframboise

La comparaison à la Madone, dont la figure est striée par les effets d'ombre et de lumière, est soutenue d'entrée de jeu par la photographie de Laframboise présentant une statuette avec le visage tourné vers la source de clarté, comme celui de la femme sainte vers l'enfant. Même si le travail du photographe hante la poésie sans que les références soient explicites, il est parfois repris dans un effet citationnel presque résurrectionnel à l'intérieur des poèmes, en dépit de la réappropriation qu'en fait *la poète* avec son expérience subjective. L'objectif de la caméra se situe derrière la grille du ventilateur, derrière la fenêtre pourrait-on penser, du côté de la vie. La prise de vue témoigne du recueillement de la statue, de l'étroitesse de l'endroit où elle se trouve, la profondeur étant presque absente, substituée à des variations en clair-obscur. Entre deux lanières, un œil impeccablement défini, lucide. « Tu veux te croire à l'abri du brouillard. Oh !<sup>367</sup> », exprime *la poète* en guise de chute pour le premier poème. Lou se réfugie dans la douceur, un espace qu'elle pense imperméable à l'infiltration du noir, mais l'onomatopée finale nous indique la naïveté de ce choix.

---

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>367</sup> *Idem.*

Au même titre que Marie, elle est dépassée par quelque chose de plus grand. Elle doit entamer les matins avec la sagesse des gens qui voient leur éternité s'écourter.

### 3.2.3 La préexistence de la mort

Le temps lui échappant de plus en plus, Lou continue de le réclamer avec un espoir à double tranchant, un couteau placé entre la mort inévitable et le futur porteur d'images de lendemains. La « mort existe<sup>368</sup> » rappelle cependant *la poète*, à plusieurs reprises en début de vers. Cette anaphore obsédante martèle l'arrivée incontrôlable de la fin. Dans ce court énoncé, la mort devance l'existence. Alors que *la poète* aurait pu écrire « l'existence meurt », les mots, eux, montrent un état de survivance où la faucheuse erre entre les destins. Elle se transporte d'un lieu à l'autre à la recherche de ses proies. Arrogante, elle s'immisce souvent contre le gré des personnes qu'elle prend en grippe : « [O]n meurt partout, tu le sais, et la souffrance est partout prolifique<sup>369</sup> ». La douleur renouvelle chaque instant ses manières d'envahir les corps. Elle creuse des sillons entre l'espoir tenace et la consistance de l'ombre. Ce n'est pas aléatoirement que Lou se tourne vers la fenêtre, se rattachant à des phrases dont la provenance est ignorée, pour ne pas sombrer dans l'une de ces failles et continuer de penser que dehors il y a la mer, non plus les images désertiques de la peur, et que la fantaisie du mois d'avril a des chances de prolongation. À quelques reprises, *la poète* la nomme « Sisyphe » en référence à ce personnage mythique reconnu pour avoir déjoué Thanatos, mais condamné à rouler éternellement une pierre qui, sitôt le sommet atteint, reprend la route vers le sol. Lou répond bien au paradoxe de Sisyphe qui désire échapper à une mort inéluctable, affalé par le cycle duquel il tente de se sortir, qui se relève, mais replonge ultimement dans le noir. D'ailleurs, les saisons de Lou sont comptées et décembre fait des ravages. Il s'attaque aux dernières facultés de son corps – y compris la voix dorénavant muette. *La poète* a beau conjuguer « tu vivras, nous vivrons » dans le réel en cherchant des raisons à ce malentendu, le verbe vivre est d'emblée condamné à disparaître. L'amie préfère parler en termes de départ, de voyage, tandis que *la poète* utilise les mots justes afin de mieux se départir des ambiguïtés : « Je choisis “morte”, moi, et “morte” déchaîne ma voix. “Morte”, en une seule syllabe<sup>370</sup> ». Pour celle qui reste de ce côté-ci du monde, le vocabulaire est prononcé sans détour, la répétition aide à prendre connaissance de la

---

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 38, entre autres.

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 97.



nouvelle réalité, périlleuse, de la colère qu'elle génère et qui demande à être confrontée, sans en atténuer le sens.

### 3.2.4 La mort comme donnée structurante de l'amitié

Contrairement à la morte emportée par le mystère, après *le déplacement de l'ombre*, après *l'étrangeté absolue des faits*, l'autre doit gérer l'absence de l'une, derrière le store vénitien. Elle devient possédée par l'image de son amie à jamais conservée, qui la regarde de près, quoiqu'avec une distance infranchissable :

À petit feu, tu t'en vas, et je suis là, je suis cette autre devant toi, celle qui reste, bien installée dans sa chair. La survivante, comme on le dit après une catastrophe. Je n'ai pas ta folie ni ta voracité, et c'est ce qui me sauve. J'existe, petit à petit, loin des fenêtres<sup>371</sup>.

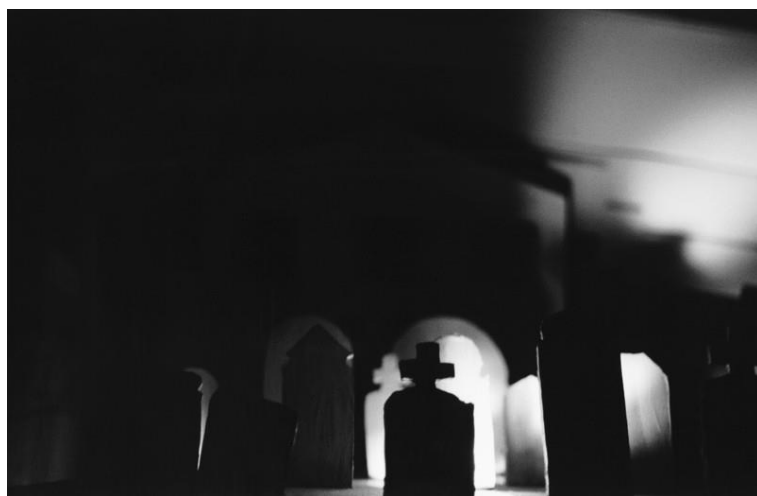
Le « nous » qui réunissait les deux femmes en une seule entité est désormais scindé ; l'épreuve de la perte de sa moitié ne laisse pas miroiter la mort prochaine de *la poète*. Elle est là et doit se redéfinir à la suite de ce départ, de ce morceau manquant d'elle-même. Si la mort est une délivrance pour la mourante, elle est décrite comme une catastrophe pour la survivante. Cette dernière est forcée d'avancer avec la dette de se savoir toujours présente, dans un corps en santé, alors que cette amie semblait avoir des propensions plus notables pour la vie, des qualités de persévérance. *La poète* continue, sans joie particulière, loin des fenêtres, donc loin de l'espoir, à prendre part au silence qui ne cesse de s'étendre, à se dresser contre le retour de l'hiver. « “Vivre, vivre” », reprend-elle pour se convaincre, pour se refaire au mouvement de l'existence, qui continue nonobstant les disparitions, « tandis que les petits cercueils commençaient à se chevaucher dans la tête effarouchée de l'autre. Du cuivre et du bronze, à répétition, qui cognaient, inutilement cognaient contre la menace du premier cimetière venu, logée à son insu au fond de sa tête effarouchée<sup>372</sup> ». *La poète* tente de poursuivre sa vie, mais les cercueils – représentation du corps de l'enterrée – encombrant son crâne et entravent la circulation de ses souvenirs et de ses idées.

---

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 63-64.

Fig. 3



Alain Laframboise, « Visions domestiques 07 », épreuves couleur, 1997. ©Alain Laframboise

La mort ayant déniché une place convenable où tourner sur elle-même dans sa tête, elle forme « une sorte de clair-obscur fabriqué de toutes pièces, qu'on répètera à l'infini<sup>373</sup> ». Elle est à l'image de cette photographie de Laframboise où l'obscur est plus imposant que le clair. Ce qui reste de cette même clarté ne fait que définir davantage la pierre tombale en premier plan. Elle rappelle également le jour qui se retire pour faire place à la nuit, englobante et offensive. Pour le reste, elle est un « fantôme dressé entre les murs de son corps<sup>374</sup> » qui cherche en vain l'éternité que les deux amies s'étaient promise plus jeunes avec une rage naïve dans la voix. *La poète* souhaite entretenir, sous le mode imaginaire, un lien avec la défunte dans un futur déchiré. Le commencement de toute amitié, souligne Derrida, est « structurée par la possibilité que l'un des deux voie l'autre mourir, et que, survivant, il reste seul à le commémorer et à en faire son deuil<sup>375</sup> ». Cette solitude empêche donc *la poète* de se fondre dans la masse, ne sachant plus que faire de ce lien originel, façonné par la perte.

### 3.2.5 L'incompatibilité entre les « deuilants<sup>376</sup> » et les cycles naturels

*La poète* navigue aussi entre le désastre de la mort de Lou et le soulagement de la savoir mieux. Elle n'arrive pas à faire communiquer cette petite histoire dans la grande qui continue,

---

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>375</sup> Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, présenté par Pascale-Anne Brault et Michael Naas, Paris, Galilée, 2003, p. 15.

<sup>376</sup> J'emprunte ce terme à Denise Desautels dans *Cimetière : la rage muette*, *op. cit.*, p. 65.

impérative, en la faisant suffoquer. « Par milliers au ras du sol, les graines, ça fourmille, ça éclate, ça va partout, ça défigure le paysage humain<sup>377</sup> », raconte-t-elle. Il y a quelque chose de grossier dans cette perpétuation de la nature qui prolonge ses renouvellements sans se soucier des derniers moments dans la chambre anonyme où Lou s'étiolait, ni du vide qu'elle a laissé chez son amie. La défiguration est appropriée pour aborder ce qui rend l'humanité méconnaissable, enlaidie par cette idée fausse des pousses du printemps. Dans sa violence, chaque éclatement du sol se présente comme une trahison envers les mourants qui ne sèment pas de graines pour se perpétuer. « Et hop ! au fond du ravin, le degré zéro de l'histoire et, avec lui, les vies humaines à tour de rôle condamnées<sup>378</sup> », s'exclame *la poète* dans un reproche envers un cycle qui se comporte machinalement, produisant des chairs vouées ensuite aux oubliettes. Alors que ces paysages devraient susciter l'émerveillement, ils ne font que rappeler le travail à la chaîne des saisons et une terre qui admet encore la souffrance. La mort s'incruste dans la petite histoire, « tandis que, sur les trottoirs, on allait et venait, comme si le genre humain devait être immortel<sup>379</sup> ». La grande histoire, pour sa part, est tenue dans l'ignorance, aveuglée par les derniers bourgeons. Cette même histoire oublie l'unicité de chaque vivant, excepté lorsqu'elle doit elle-même s'occuper de la disparition des corps. *La poète* se dresse contre l'impermanence du monde, refuse de céder au courant, en se détachant des images de cimetière dans sa tête pour convoquer l'après : « Et après ? Y aura-t-il un après ? Un lendemain ? Une saison ? D'autres octobres ? Quelque part sur la planète, clandestine, une revenante ? On ne joue plus ici. À qui appartient ce rien ?<sup>380</sup> ». Il n'en tient qu'à elle de sortir de ce pessimisme, de se remettre en quête de l'éternité des spectres, de s'intéresser à ce qui survit malgré tout dans l'impitoyable avancée du temps.

### 3.2.6 Division entre ciel et terre : des mots pour la survie

Le deuil impossible à faire est responsable des dérèglements de *la poète* qui veut, sous une forme ou une autre, volontairement ou non, maintenir son amie vivante. Une fois la fin réfléchie comme un point de non-retour, une fois les objets funèbres intériorisés, elle tente de localiser la défunte, de refaire sa géographie intime. C'est évidemment dans le ciel qui n'a « jamais cessé de

---

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 57.

nous menacer d'épouvante<sup>381</sup> », là-haut, qu'elle la retrouve dans un premier temps – héritage d'une culture religieuse dont les croyances, qui se transforment rapidement en superstitions, renvoient à ce lieu d'élévation, divisé ensuite entre le bien et le mal, le paradis et l'enfer. N'est-ce pas également la fable servie aux enfants lorsqu'ils demandent où se dirigent leurs morts : parmi les nuages, comme les anges, du côté de la lumière, des oiseaux, et quand il pleut, tonne, c'est que Dieu est contrarié. Décidément, Lou arpente le côté lumineux de l'air, perpétue ses traits de Madone et jongle de son point de vue « avec l'envers et l'endroit du monde<sup>382</sup> », laissant *la poète* dans le versant sombre, aux prises avec les souvenirs. Désormais située en hauteur, Lou est apte à résoudre les énigmes du silence, à déceler l'indéchiffrable et à exister loin de la déchéance qui la définissait auparavant, il y a déjà quelques mois. « Dorénavant, c'est de la haute voltige, tu voyages, allégée, à ce qu'on dit, sur d'autres astres, loin de l'impossible, loin de moi, l'encore vivante, et de mes tâtonnements terrestres », écrit *la poète*, réinvestissant l'idée du voyage qu'elle rejetait complètement avant la mort de Lou et la distinction entre le haut et le bas. De son bord du monde, les possibilités achoppent. Elle reste sur la terre ferme, errante, entachée par la mémoire, alors que la morte, dans sa montée vers le ciel, semble s'être départie de la douleur et de l'attachement pour les êtres aimés. L'« *encore vivante* » est inséré dans le vers comme un état qui commence à peser, la persistance du vivre, de devoir porter le poids des morts qui s'en sont délesté, qui ont abandonné leur ancrage ici-bas. Elle doit accepter, en construisant un tombeau pour son amie Lou, que ce dernier vienne la perturber. Dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Didi-Huberman écrit :

[...] le tombeau trouble ma capacité de le voir simplement, sereinement – dans la mesure même où il montre que j'ai perdu ce corps qu'il recueille en son fond. Il me regarde aussi, bien sûr, parce qu'il s'impose en moi l'image possible à voir de ce qui me rendra l'égal et le semblable de ce corps dans mon propre destin futur de corps s'évidant, gisant et disparaissant bientôt dans un volume plus ou moins semblable<sup>383</sup>.

C'est sans doute pour cette raison que *la poète* lui demande de redescendre, de lui venir en aide, de retrouver leur unité commune de l'enfance, qui prend maintenant symbole dans ses mains, où les doigts réunissent les bagues de l'une et l'autre dans un seul tintement. Elle l'invoque en lui disant :

Retourne-toi, mon papillon, abaisse tes ailes, descends, viens, viens plus près,

---

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>383</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 18.

frôle-moi et porte-moi secours. Reprends ton corps, tes doutes, ta voix. Dis-moi à quoi ressemble ce ciel oisif qui ne devrait pas exister. À quoi ressemble ce lot d'humains restants, vu d'aussi haut, d'aussi loin<sup>384</sup>.

L'interpellation par l'impératif se présente surtout comme une supplication plutôt qu'un ordre. Il s'agit d'une dernière imploration pour que Lou réinvestisse le réel avec un corps tangible et avec une voix pour rendre compte de sa perspective. Elle désire être guidée par son spectre. Pour que cela advienne, *la poète* doit toutefois en faire de même, c'est-à-dire inscrire sa morte dans une crypte – un « “tombeau” de l'objet incorporé<sup>385</sup> » – et la guider à son tour.

### 3.2.7 La fabrication d'un tombeau intime

Si Lou ne peut plus être vivante en elle-même, elle peut certes vivre à l'intérieur de *la poète* qui la conserve, parfaitement, sans qu'il soit possible d'altérer son image. Elle lui assure ainsi une fidélité dans cette nouvelle proximité où il s'agit de « faire son deuil, et le deuil – tout au moins dans un premier temps – consiste à interioriser l'autre et à reconnaître que, si l'on donne quelque chose au mort, ce ne peut être qu'en nous, les vivants<sup>386</sup> », grâce à ce lieu particulier du dedans. C'est le vent qui la rapporte dans un second temps près d'elle, dans les lieux qu'elle fréquente, sur les murs. Il ravive « l'inoubliable texture de ta voix plein ma chair<sup>387</sup> » et le recommencement de ses cendres à l'image du phénix. Cela lui permet de retrouver le va-et-vient de la grande histoire et de ne plus être à contretemps. Pour en arriver à ce point, elle a dû néanmoins traverser un lent et long processus : acceptation du désastre pour enfin le percevoir sous un nouveau jour, mais aussi accueil en elle de l'amie aérienne. Ainsi abrité dans son corps comme dans une seconde demeure, le spectre de Lou ne fait qu'un avec elle. Par exemple, *l'encore vivante* a une part de choix dans la décision de faire une promenade à l'extérieur. Si *la poète* entreprend l'action, la direction appartient ensuite à la volonté du fantôme, à ses injonctions. Ce qui ne va pas sans quelques embûches. Une fois que Lou s'est installée dans le corps de *la poète*, elle peut surgir indépendamment à l'extérieur selon ses propres modalités :

Je ne choisis ni l'ordre, ni la séquence, ni la tonalité, ni le moment de ton entrée en scène. Un siècle plus tard, tu arrives toujours à l'improviste, souvent par à-

---

<sup>384</sup> Denise Desautels, *Tombeau de Lou*, op. cit., p. 99.

<sup>385</sup> Jacques Derrida, *Fors*, op. cit., p. 18.

<sup>386</sup> Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, présenté par Pascale-Anne Brault et Michael Naas, op. cit., p. 26.

<sup>387</sup> Denise Desautels, *Tombeau de Lou*, op. cit., p. 101.

coups, souvent hébétée, comme si tu cherchais, en te blottissant au creux de ma vie, le motif même de ton intrusion chez moi<sup>388</sup>.

Un renversement de situation s'opère donc chez *la poète*, qui avait pris l'initiative d'abriter l'esprit de Lou en son sein. Possédée par les apparitions de son amie, qui entre en scène et en sort comme si elle était sur les planches d'un théâtre, *la poète* perd parfois le contact. Qui sait ? Lou n'est peut-être jamais partie ni même montée au ciel. Elle patiente peut-être sur cette *terre qui tourne sans ciel autour*.

### 3.2.8 Lou : une intruse au creux de la langue

Si *la poète* attendait auparavant le retour de son amie avec joie, elle est maintenant étonnée lorsque celle-ci se présente de manière imprévisible. Sa mort réveille sans cesse le travail de la mémoire. L'imploration et la déploration du spectre semblent inévitables dans la construction d'un tombeau livresque parce que la rencontre avec la sépulture n'est pas habituelle, ni préalablement souhaitée. Elle donne ainsi lieu à des requêtes oscillatoires. La parole n'est généralement pas de mise lors des décès, comme si elle n'avait plus sa place, insuffisante ou importune, mais se taire serait tout aussi malvenu pour *la poète* qui connaît le rôle privilégié des mots dans cette situation et l'importance du livre pour saisir les divagations orchestrées par le départ de son amie. Son langage s'adapte ainsi aux apparitions de celle qui est nouvellement décrite comme une intruse, qui choisit de surcroît ses moments d'intrusion, chamboulant l'hôte, alors qu'elle est blottie, confortablement en et chez elle : « [...] ma langue tourne autour de toi, te recommence, te déroule, t'impose, évidente, de face et de profil<sup>389</sup> ». C'est seulement par l'écriture qu'elle peut circonscrire la morte-vivante qui erre aux alentours, s'imprègne des odeurs environnantes, circule entre les objets, les touchant parfois, et ainsi en traduire l'expérience paradoxale. Dans cette rencontre avec le tombeau grâce à la poésie, la mort « est là », écrit Didi-Huberman dans son essai sur l'apparition, « mais elle n'est pas "à sa place", puisque ce là nous concerne, nous investit, embrasse notre vie. Elle est partagée, elle regarde notre semblable et nous regarde semblablement<sup>390</sup> ». *La poète*, dans son désir d'ériger ce monument funéraire, ne peut pas détourner le présent survivant de son amie, qui devrait être au ciel selon la conception apprise, mais qui se trouve là, et sollicite son regard en

---

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>390</sup> Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essai sur l'apparition*, op. cit., p. 204.

même temps qu'elle joue du sien. « Tu es là », écrit *la poète*, « et je nous continue<sup>391</sup> ». Qu'importe si la réunion des deux femmes est une image flottante, née du vide, tel que nous le laisse entendre *la poète* à la fin. La présence de Lou est réaffirmée, disjoignant l'identité, toujours guettée par la mort de décembre, mais cette fois-ci avec le désir de poursuivre. Ce vers est fort riche en signification ; il témoigne du présent vivant du spectre, du « je » qui le reprend à son compte pour faire suivre le « nous » dans une continuation qui se prolonge bien au-delà de l'existence du livre de poésie.

Somme toute, en écrivant : « Tu es là et je nous continue », l'archéologue de l'intime récolte les traces persistantes pour leur fournir une forme qui manie à la fois le souvenir et l'avenir. Elle rend justice à la terre ; héritière de la mort, celle de Lou, puis celle itérative qui revient sans nom, *la poète* use de la plume comme d'une truelle pour dégager les survivances enfouies. Elle tourne soigneusement autour d'elles, cherche « ce qui se cache sous l'angle des mots<sup>392</sup> », en s'investissant dans la durée, avec la crédulité que ses trouvailles émettront leurs propres corrélations. Sa pratique ne saurait être tournée uniquement vers le passé parce que l'archéologie ne peut exister sans le geste présent de la main qui déterre les détails, non pas des civilisations anciennes, mais de l'intime. « Situer le texte dans ce présent si présent toujours<sup>393</sup> », écrit-elle dans *Journal de la promeneuse*. *La poète* aborde ce temps hors de la trame, dont les résurgences du passé apparaissent encore si clairement qu'elles semblent appartenir au présent des vivants. Puis, elle entre dans la transe de l'écriture, qu'elle nomme le délire. Quelque chose s'empare du travail scripturaire, une folie engendrée par l'impossibilité de faire son deuil, dit-elle, sans parvenir à identifier sa source, soit l'arrivée des spectres dans le mouvement actuel. Et quand les poèmes dérapent, quand ils ne répondent plus, ou varient de ton, elle reprend la page, « archéologue pour la circonstance<sup>394</sup> ». Après avoir longtemps pensé qu'elle avait des propensions pour la poésie, naturellement, comme d'autres peignent, par facilité au départ, puis par méthode ensuite, elle se rend compte que « ce choix n'était peut-être pas aussi arbitraire [qu'elle] le croyai[t] à l'époque<sup>395</sup> », que porter le legs des morts, les accueillir en des retrouvailles au sein de la vie, puis des vers, est complexe, et que la sélection des spectres n'est en rien hasardeuse, qu'elle ne doit surtout pas être ignorée. Cette

---

<sup>391</sup> Denise Desautels, *Tombeau de Lou*, op. cit., p. 122.

<sup>392</sup> Denise Desautels, *Écritures / ratures*, op. cit.

<sup>393</sup> Denise Desautels, *Journal de la promeneuse*, op. cit., p. 71.

<sup>394</sup> Denise Desautels, *Écritures / ratures*, op. cit.

<sup>395</sup> Denise Desautels, « D'abord l'intime. Entretien avec Denise Desautels », mené par Louise Dupré, op. cit., p. 228.

nécessité naît dès sa condition d'orpheline, première entrée dans le décalage, où rien ne semble pouvoir exister normalement après coup. « Qu'y a-t-il après l'enfance ?<sup>396</sup> », demande Desautels. À la lecture de ses œuvres, il est possible de répondre : la remise en question incessante de la transition vers l'âge adulte, celle de la fin d'un monde impitoyable et cruel, mais aussi, et avant tout, le commencement de l'écriture. « Je me rappellerai que je porte en moi une enfant inconsolable que le poème, parfois, illumine<sup>397</sup> », précise-t-elle plus tardivement dans *Leçons de Venise*.

L'œuvre de Desautels montre les aptitudes de la poésie à faire resplendir ce qui est pourtant élevé sur la cendre, comme nous le verrons également dans le prochain chapitre avec la figure de la funambule chez Dupré qui tente de se tenir droite parmi les spectres d'Auschwitz et de Birkenau en écrivant avec une main hantée. Car les poètes nourrissent leur langue à même les fractures funéraires.

---

<sup>396</sup> *Idem*.

<sup>397</sup> Denise Desautels, *Leçons de Venise*, op. cit., poème 2.



## CHAPITRE QUATRIÈME

### ÉQUILIBRE

Au coucher du soleil ils mettront la funambule  
en cage, ils la conduiront dans un temple ruiné  
et la laisseront seule là-bas.

- Alejandra Pizarnik, *L'enfer musical*

Mes enfants vous dansez mal  
Il faut dire qu'il est difficile de danser ici  
Dans ce manque d'air  
Ici sans espace qui est toute la danse

- Hector de Saint-Denys Garneau,  
*Regards et jeux dans l'espace*

#### 4.1 LA FIGURE DE LA FUNAMBULE CHEZ LOUISE DUPRÉ

Dans son *Traité du funambulisme*, Philippe Petit consacre une réflexion à son métier de funambule. L'essai offre des conseils pour quiconque tenterait d'entreprendre l'impensable : marcher en suspens entre le ciel et la terre. Pour lui, le funambulisme est un art où l'on avance pour se sentir vivre. Contrairement à d'autres pratiques, c'est la mort qui détermine les limites du terrain. Chaque fois qu'il met le pied sur un fil de fer, il fait face à une possible chute. « Alors c'est un morceau de mon existence que je donne, que j'abandonne », écrit-il, « seuls me resteront en mémoire l'entrée, la prise du balancier, la première traversée, l'instant du doute et le salut final<sup>398</sup> ». Dans la préface de la même œuvre, Paul Auster témoigne également de sa fascination pour le funambule, lequel force le public à regarder l'existence à partir de perspectives différentes. Il s'agit, à son avis, d'un artiste solitaire, « trop peu conventionnel pour s'adapter sans malaise aux contraintes du grand spectacle commercial<sup>399</sup> ». Il décrit l'engagement sur le fil comme un acte de solitude qui doit être appris par soi-même et qui place chaque personne qui entame la traversée sur un même pied d'égalité. Autrement dit, il n'y a plus de hiérarchie entre les êtres qui marchent au-dessus de la mort, mais une humanité partagée entre tout un chacun. « L'art du funambule », note toutefois Auster, « n'est pas un art de mort, mais un art de vie – de vie vécue à l'extrême de la vie. C'est-à-dire une vie qui ne se cache pas de la mort, mais la regarde en face<sup>400</sup> ». Lors de cette marche, l'incertitude autour de la mort le confronte à sa propre existence ; il est forcé de sonder ses peurs ainsi que toutes les autres craintes insoupçonnées au fond de lui. Petit affirme qu'il « faut se battre contre les éléments pour apprendre que tenir sur un fil n'est rien, mais que rester droit et obstiné dans notre folie de vaincre les secrets d'une ligne est pour nous, funambules, la force la plus précieuse<sup>401</sup> ». Le funambule est ainsi celui dont la marche (avec plusieurs exercices de répétition) finit par incarner un équilibre qui transfigure l'espace ambiant.

Dupré se définit elle-même comme une funambule – une autre figure spectrale pour identifier la femme acrobate qui vacille entre la joie et la douleur. Dans un premier temps, je m'intéresserai à la manière dont se joue la question de l'équilibre dans son processus créatif où l'exercice de maintien passe principalement par le corps. Je regarderai, dans un deuxième temps, comment cet équilibre est perpétuellement menacé par la hantise des violences intimes et

---

<sup>398</sup> Philippe Petit, *Traité du funambulisme*, Paris, Actes Sud, 1997, p.112.

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>400</sup> Paul Auster, « Préface », *Traité du funambulisme*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 117.

collectives dans *Plus haut que les flammes* (2010) et *La main hantée* (2016). Dans le premier livre, la poète visite les camps de la mort construits pendant la Deuxième Guerre mondiale et se voit confrontée à des horreurs innommables. Heureusement, un enfant évolue près d'elle en guise d'espoir. Dans le second, la main de la poète porte les germes des crimes immémoriaux. Elle tente, malgré tout, de laisser la plume suivre son cours et de marcher, droite, parmi les vivants.

*Plus que les flammes* montre déjà bien le (dys)fonctionnement spectral, mais lorsqu'on pose la question de la possibilité d'écrire après Auschwitz<sup>402</sup>, il faut aussi soulever celle de la possibilité d'écrire après avoir écrit sur Auschwitz comme le fait Dupré avec *La main hantée*. Il faut dire que la poète est perpétuellement en train de questionner sa pratique d'écriture :

Comment écrire simplement avec cette conscience-là et sans tricher, sans avoir l'air de vouloir faire coïncider le poids de ses petites détresses avec celui des détresses démesurées ; sans avoir l'air de vouloir entrer de force dans l'Histoire ?  
Comment aborder cet insensé de l'histoire, sans parler faux ?<sup>403</sup>

Ce n'est pas sans raison que *La main hantée* est paru après un hiatus de six ans, comme si le génocide juif était englobant et que les autres expériences d'écriture étaient sans valeur, voire futiles. Il fallait donc se taire, ou du moins retrouver le courage de se heurter à une autre hantise.

#### 4.1.1 De l'apprentissage des saltimbanques

Dupré affectionne la figure de la funambule. Elle se reconnaît dans ce vertige de l'être<sup>404</sup> qui la menace sans cesse et qui risque de la faire chuter dès le premier faux pas. Pour elle, l'image du fil de fer est un passage : l'être humain doit continuer à vivre, comme la poète doit continuer à écrire, et ce, dans l'espoir que le don de soi devienne plus grand que le vide. Ce fil représente également une articulation qui, une fois entamée, déplace les repères binaires en joignant le fini et l'infini. Ainsi, il lui importe peu de se situer du côté de la joie ou de la douleur. Elle s'intéresse davantage à leur amalgame, au choc de leur rencontre, en les maintenant dans une tension

---

<sup>402</sup> Dans son œuvre *Prismes : Critique de la culture et société*, Adorno avance en 1949, soit quatre ans après la Deuxième Guerre mondiale, qu'il n'est plus possible d'écrire après Auschwitz, soulevant ainsi une polémique dans l'espace public. Il affirme : « Écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes », Paris, Payot, 2003, p. 26.

<sup>403</sup> Louise Dupré, « Trois questions, trois pièges », entretien mené par Denise Desautels, *Liberté*, n° 394, 1997, p. 53.

<sup>404</sup> Il faut dire que Dupré aborde aussi les textes d'autres poètes avec la question du vertige. À ce sujet, voir son ouvrage *Stratégies du vertige, trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1989.

constante. La poète marche donc parmi le désastre ; elle diminue à chaque enjambée son sentiment de peur. L'écriture se charge de la protéger. Sa poésie recèle le même espoir que la marche du funambule puisqu'elle donne envie aux autres d'entamer « les secrets d'une ligne » avec ce qu'elle nomme un « oui crié avec force au monde<sup>405</sup> ». Dupré développe explicitement cette image dans *L'été funambule* ; les mots, de plus en plus présents dans les journées de la narratrice, la suivent dit-elle, et l'incitent à se voir comme une « funambule qui traverse lentement la piste sur son fil en essayant de se concentrer. Personne n'est là cependant pour vous applaudir. C'est dans la solitude que vous avancez<sup>406</sup> ». Au creux de cette même solitude, elle tente, tant bien que mal, de contrôler le noir qui s'installe subrepticement à l'intérieur de sa chair.

À l'abri des regards, maintenir un équilibre n'est pas un exploit accompli pour la reconnaissance mais une véritable quête viscérale. Cela signifie franchir la traverse en dehors des attentes de son époque, retourner aux racines, à la radicalité, « en acceptant de déplaire, ou de passer inaperçu<sup>407</sup> » aux yeux des autres. La figure de la funambule est une référence intime qui apparaît en filigrane des écrits de Dupré. *La poète* rejoint ensuite le lectorat parce qu'elle désire « une pensée du passage. Entre [elle] et l'autre. Comme entre la métaphore personnelle et la théorisation pure<sup>408</sup> ». La poésie demeure donc l'approche la plus juste pour offrir un sens à l'existence puisqu'elle est « est souvent en avance sur les écrits théoriques<sup>409</sup> ». Dupré se rallie à la figure solitaire de la funambule qui convoque une beauté et qui évolue étroitement avec le silence et ne cherche jamais à se donner en spectacle. Malgré les blessures, le corps souhaite trouver un équilibre dans sa traversée. C'est néanmoins par la plume que la poète peut saisir ce qui émerge de ses peurs tout en évitant la submersion et en continuant à avancer sur le fil très tendu du vivre. La poésie se veut une réponse à l'impuissance, « là où la langue de la science reste muette<sup>410</sup> ».

#### 4.1.2 Écriture corporelle, écriture de résistance

Selon Petit, le funambulisme passe, entre autres, par une conscience aiguë du sol. Chez Dupré, la figure de la funambule revêt également une connaissance du vertige, mais elle s'inscrit plus profondément dans son corps. Sa volonté d'atteindre un équilibre se traduit par une « peau de

---

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>406</sup> Louise Dupré, *L'été funambule*, Montréal, XYZ éditeur, 2008, p. 17.

<sup>407</sup> Louise Dupré, « Écrire d'une main blessée », *Les Écrits*, n° 111, août 2004, p. 32.

<sup>408</sup> Louise Dupré, « Entretien avec Louise Dupré », mené par Annie Molin-Vasseur, *Arcade*, n° 32, 1995, p. 65.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>410</sup> Louise Dupré, « Carnets de la survie (extraits) », *op. cit.*, p. 54.

langue<sup>411</sup> », c'est-à-dire un lent processus qui s'instaure de prime abord dans le corps, lieu des palpitations, des cris, de la jouissance, qui n'ont pas encore été transformés en mots. Quand les blessures de la pratiquante sont vives, que la peau ne la protège plus, « les meurtrissures non guéries cherchent à se loger dans les plis de la langue<sup>412</sup> », puis dans le chemin vertical du poème. Selon elle, il n'y a pas de pensée qui soit totalement détachée de cette idée corporelle. Elle s'accroît d'ailleurs avec l'âge où le corps se fait de plus en plus souverain, jusqu'à s'emparer de la dernière respiration, donc de la dernière parole prononçable.

La blessure devient un renoncement à la pudeur, telle que prescrite aux femmes par la société, et peut-être même un appel à l'impudeur demeurant, faut-il le rappeler, loin de toute volonté sensationnaliste. Elle survient lorsque la petite et la grande histoire traversent la poète en ne laissant qu'une coupure « qui ne nous appartient plus en propre<sup>413</sup> », mais qui s'étend jusqu'à celle d'autrui. Ce qui émerge du corps « nous arrache à nous-mêmes et nous fait *revenir* autres, dans nos livres, oui, revenir, comme des revenants dont l'ombre se profile discrètement, furtivement sur la page<sup>414</sup> ». La blessure dépossède la poète, permet à son moi de s'enfanter autrement et de permuter ses variations d'œuvre en œuvre. Être « locataire de l'ombre<sup>415</sup> », c'est comprendre que d'avoir un corps suspendu ainsi au-dessus du vide modifie l'enjeu premier des mots. Les arrachements à ce même corps sont multiples et, bien qu'ils traînent avec eux leur part d'ombre avec laquelle elle doit encore se tenir en équilibre, ils la forcent, très certainement, à confronter le décalage d'avec sa société.

Dans une perspective du risque, la poète voit les choses différemment, se rend compte que l'écriture du poème entre en collision avec le quotidien, qu'elle lui offre même une résistance. Cette résistance invite à un face-à-face avec le langage d'usage, donc à se « *placer contre*<sup>416</sup> ». Paul Celan avait également abordé ce sujet avec ce qu'il nomme une *contre-langue*, laquelle allait à l'encontre de l'allemand des bourreaux<sup>417</sup>. Il préférait la *muttermalige* (la peau maternelle) pour faire ici un

---

<sup>411</sup> Louise Dupré, *Chambres*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1986, p. 31.

<sup>412</sup> Louise Dupré, « Écrire d'une main blessée », *op. cit.*, p. 22.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>414</sup> Louise Dupré, « Le geste d'écrire », *Les Écrits*, n° 97, 1999, p. 139.

<sup>415</sup> Louise Dupré, *Tout près*, Montréal, Éditions du Noroît, 1998, p. 18.

<sup>416</sup> Louise Dupré, « Le geste d'écrire », *op. cit.*, p. 141.

<sup>417</sup> « Mais cet allemand, qui avait aussi été l'allemand des bourreaux, avait à être ou du moins à devenir en même temps un allemand tourné contre l'allemand, une contre-langue, et l'on peut très bien imaginer que pour inventer cette contre-langue, il eut besoin de la distance que lui donnait l'environnement francophone », John E. Jackson, *Poèmes*, Paul Celan, traduits et présentés par John E. Jackson suivis d'un essai sur la poésie de Paul Celan, Paris, José Corti, 1970, p. 30.

lien avec la *peau de langue* dont parle Dupré. La poésie refuse de se vouer uniquement à la communication, c'est-à-dire au « bon sens<sup>418</sup> » compris de tous qui devient dès lors un non-sens, quelque chose qui échoue à exprimer la vérité :

[...] la langue essaie de faire sens à partir d'une signifiante qui excède la signification habituelle, celle que l'on rencontre dans le discours. J'éprouve effectivement un manque de confiance dans le langage. Il faut arriver à faire en sorte que la langue dise plus qu'elle ne dit. J'essaie de rester près du pulsionnel pour faire passer dans la phrase des sensations, des sentiments que l'autre, le lecteur ou la lectrice, puisse ressentir. Je ne veux pas d'un langage mort, qui ne s'adresserait qu'à l'intellect. Voilà ce que je cherche, en tant que poète : la nécessité de faire passer sa propre langue dans la langue<sup>419</sup>.

Ce manque de confiance envers une langue au service des discours ambiants vient de la lucidité de la poète, qui connaît ses propensions limitantes et son incapacité à rendre justice au monde environnant. L'écrivaine doit donc elle-même créer le désordre dans ce qui est établi pour reconfigurer un nouvel ordre, inédit, décroisé, et surtout, ouvert à l'intuition, à une attention sensible aux êtres et aux choses. Elle ne peut le faire qu'en accueillant le désir. Les pulsions, issues du même jaillissement que les spectres, lui évitent d'avoir recours à une langue morte, aseptisée, mille fois reprise. « Quelque chose du monde entre en soi, qu'on ne refuse plus, une pureté de la douleur<sup>420</sup> », écrit Dupré dans *Tout près*. À partir de cette entrée, les mots se forment eux-mêmes dans le corps, la bouche et les mains. La pensée, à l'origine de la création, « est un mot qui fait peur, pourtant il y a de la joie dans la découverte, quelque chose qui propulse<sup>421</sup> ». Avant cet élan, Dupré est cependant restée longtemps au-dedans à germer, pendant que la poète s'adonnait à d'autres activités. « *Écrire sans écrire*<sup>422</sup> », affirme-t-elle. Dès qu'elle reprend l'écriture à sa table de travail, les phrases apparaissent, comme si elles avaient été programmées durant ce temps d'une manière ignorée mais bien réelle. La poète ignore leur provenance, mais se rappelle toutefois le trajet de la hantise lorsqu'elle s'empare des mots, des souvenirs, pour obéir au texte, lequel révèle parfois quelque chose d'inattendu. Si Dupré cherche à transcrire cette deuxième langue, elle l'atteint rarement. Chaque fois, elle est condamnée à tendre vers la réinvention de la langue première, de livre en livre. Et, malgré tout, cela lui donne envie de poursuivre sa quête.

---

<sup>418</sup> Louise Dupré, « Cela, oui, le poème », *op. cit.*, p. 99.

<sup>419</sup> Louise Dupré, « Entretien avec Louise Dupré », mené par Annie Molin-Vasseur, *op. cit.*, p. 63.

<sup>420</sup> Louise Dupré, *Tout près*, Montréal, Éditions du Noroît, 1998, p. 11.

<sup>421</sup> Louise Dupré, « Entretien avec Louise Dupré », mené par Annie Molin-Vasseur, *op. cit.*, p. 67.

<sup>422</sup> Louise Dupré, *L'album multicolore*, Montréal, Éditions Hélioïtre, 2014, p. 209.

La poète est celle qui doit apprendre « à vivre avec la menace d'être exclu[e] de la tribu<sup>423</sup> » ; tel est donc le sort des gens qui reconnaissent les failles d'un système – la marge – et demandent à ce qu'il y ait réparation, quitte à créer un monde parallèle. Ce nouveau monde devient une option supplémentaire, et non plus un enfermement. La poète participe au cercle de sa société avec un pied à l'intérieur et l'autre, à l'extérieur, car elle « vit à l'écart : [elle] fait entendre une voix discordante, qui s'inscrit contre le plus grand nombre, c'est-à-dire qui fait fi des cotes d'écoute et des sondages<sup>424</sup> ». Elle peut ainsi regarder les événements de loin, pour sortir de la « masse anonyme des poèmes qui sont des poèmes<sup>425</sup> », ceux qui ne révèlent rien d'essentiel, qui occultent la profondeur du lien entre la poète et l'existence, ainsi que son engagement absolu. Car écrire, pour elle, consiste à « s'investir passionnément, jusqu'à l'indécence parfois, voilà à quoi est renvoyé le *je* qui n'a rien à prouver sauf sa propre existence, même mal assurée<sup>426</sup> ». Un grand poème en est un qui bouleverse la vie intellectuelle et émotive des lecteurs et des lectrices, comme l'indique Robert Melançon dans son essai *Pour une poésie impure* :

La plupart semblent des produits génériques en ce sens qu'on peut déplacer quelques vers d'un poème à l'autre, déplacer quelques poèmes d'un recueil à l'autre, ou enlever quelques mots à un vers, quelques vers à un poème, quelques poèmes à un recueil sans que leur configuration, leur sens ou leur absence de sens soient modifiés de façon perceptible<sup>427</sup>.

Ce sont pour les mêmes raisons que Dupré, dans ses ateliers de poésie, invite ses étudiants et ses étudiantes à se défaire de leurs conceptions de la poésie. Les nouveaux écrivains doivent se départir des cadres de la dissertation, appris dans les institutions comme seule approche possible des textes, et s'ancrer dans une autre logique, tout aussi rigoureuse, du vide et du surgissement à même le néant. L'écriture est une manifestation spectrale, « une chose qui efface l'immédiateté, quelle qu'elle soit, et fait surgir, dans le vide produit, une autre réalité de qualité différente<sup>428</sup> ». Il n'est donc pas chose simple de transmettre d'autres formes où le travail intellectuel et l'intuition vont de pair, d'autant plus que les adultes qui s'inscrivent aux ateliers sont déjà solidement imprégnés par

---

<sup>423</sup> Louise Dupré, « Cela, oui, le poème », *op. cit.*, p. 97.

<sup>424</sup> Louise Dupré, « Le geste d'écrire », *op. cit.*, p. 141.

<sup>425</sup> Louise Dupré, « Carnets de la survie (extraits), *op. cit.*, p. 37.

<sup>426</sup> Louise Dupré, « Qui parle ? », *Estuaire*, n° 38, hiver 1985-1986, p. 45.

<sup>427</sup> Robert Melançon, *Pour une poésie impure*, Montréal, Boréal, 2015, p. 9.

<sup>428</sup> Maria Zambrano, *Apophtegmes*, Paris, José Corti, 2002, p. 15.



la norme. « Enseigner la poésie, c'est favoriser un désapprentissage, une construction des processus de pensée qu'ils ont mis tant d'années à recevoir – et à se donner<sup>429</sup> », note Dupré dans un ouvrage consacré à la transmission de la poésie. La poésie, il est vrai, est un noyau résistant où se love une liberté, capable de confronter les idéologies, capable de défaire les fondements de l'identité. Voilà pourquoi, dans certaines sociétés, elle est considérée comme étant dangereuse, parce qu'elle « ne se fait pas esclave d'un quelconque maître », elle cherche « une exactitude qui demande à être dérangée, déçue<sup>430</sup> » et montre le revers des discours orthodoxes.

#### 4.1.3 La passion : une discipline de foi

La littérature, telle qu'elle est conçue par la poète, est ce qui permet à un monde de subsister à côté d'un autre, avec différents personnages ou sujets poétiques. Elle lui est aussi fondamentale pour créer un espace respirable, en attente de la mort qui fait miroiter son échéance. « Écrire », note-t-elle, « est chaque fois un geste de foi et d'espérance, c'est-à-dire le mode mineur d'une croyance que d'autres ont codifiée en mode majeur sous le nom de Dieu, de Patrie ou de Passion dévorante<sup>431</sup> ». Cette pratique n'a donc rien d'une légèreté et relève plutôt d'une discipline quotidienne. Hector de Saint-Denys-Garneau témoignait d'ailleurs de la recherche d'un au-delà inexplicable lorsqu'il écrivait :

L'envie d'être est l'esprit de richesse premier, principal. [...] Et c'est pourquoi l'esprit de pauvreté et l'esprit de solitude ont pris tant d'importance pour moi (si peu que je les réalise). Et cela consiste pour moi non pas en un isolement mais en un certain retrait d'abord pour tuer l'habitude de toutes ces recherches, avidités du monde ; un certain silence, une certaine disponibilité intérieure calme est nécessaire à la recherche de Dieu<sup>432</sup>.

Le détachement à l'égard de l'argent, ou à d'autres richesses matérielles, éloigne de certaines distractions et permet au poète de se recentrer. Pour Dupré, le lieu privilégié est celui de la chambre le matin où elle retrouve sa solitude et, par extension, le silence. C'est au gré de ce silence qu'elle peut suivre le rythme des mots, contre la vitesse étourdissante de l'extérieur. Dans ce retrait au

---

<sup>429</sup> Louise Dupré, « L'atelier de poésie », *Leçons du poème*, Vincent Charles Lambert (dir.), cahiers du Centre Hector-de-Saint-Denys-Garneau, Montréal, Éditions Nota bene, vol. 2, 2008, p. 25.

<sup>430</sup> Louise Dupré, « Là d'où je viens. Notes sur l'écriture et le féminisme », *Trois*, vol. XIII, n° 2, 1998, p. 48.

<sup>431</sup> Louise Dupré, « Le geste d'écrire », *op. cit.* p. 142-143.

<sup>432</sup> Hector de Saint-Denys-Garneau, cité par Robert Melançon, dans *Pour une poésie impure*, *op. cit.*, p. 28.

service du poème (même si la poète sait qu'elle devra travailler durement pour arriver à un seul d'entre eux), la démarche de l'écriture peut commencer à s'établir, hors des perturbations.

L'évocation de Dieu par Saint-Denys Garneau montre la forte croyance en une poésie à valeur transcendante. Les poètes ont l'impression d'un au-delà qui défierait les définitions de la réalité et qui serait capable d'accéder à leur âme. « C'est ainsi que les poètes croient ce à quoi ils donnent forme », écrit von Hofmannsthal, « et qu'ils donnent forme à ce qu'ils croient<sup>433</sup> ». Le poème fait justement « de la précarité un gage d'infini<sup>434</sup> » qui le rapproche d'une impression de l'absolu. Ainsi, c'est uniquement devant des textes poétiques que Dupré peut espérer dévier les prescriptions de la théorie pour ensuite les dépasser et, à travers le désespoir, tisser des lignes d'espérance. « Autrement dit, sur le noir, porter du rose<sup>435</sup> » comme un contrepoids dans les mains de la funambule.

#### **4.2 PLUS HAUT QUE LES FLAMMES : LA HANTISE DES CAMPS DE LA MORT COMME L'ULTIME MISE À L'ÉPREUVE DE L'ÉQUILIBRE**

Certains événements « mettent à rude épreuve l'équilibre<sup>436</sup> » sur lequel Dupré fonde sa poétique. Sa visite des camps de la mort, Auschwitz et Birkenau, fait notamment partie de ces bouleversements. L'emploi du mot « visite » reste inadéquat pour aborder ce retour à un lieu d'avilissement, un lieu qui, contrairement à une maison ancestrale ou un musée, existe en dépit du massacre de six millions de personnes. Didi-Huberman, dans *Essayer voir*, expliquait que « nous retournons au lieu mais nous ne visitons rien. Nous sommes requis, alors, de réfléchir au statut culturel des lieux de destruction en tant que *lieux malgré soi* ou lieu de survivance<sup>437</sup> ». Devant les décors horribles, qui survivent, les biberons cassés et les chaussures accumulées, la poète affirme que, si elle n'avait pas rédigé sur ce sujet, elle aurait cessé d'écrire. Que faut-il comprendre de cette saisie du drame d'autrui pour soi ? En écrivant sur ce sujet, la poète souhaite trouver une forme pour la douleur devant laquelle la détresse des autres la place. En se concentrant sur cette douleur, elle évite de dramatiser au nom des crimes contre l'humanité et offre une mémoire aux disparus en leur absence. Néanmoins, il va sans dire qu'il existe « des lieux malgré tout » dans son propre pays,

---

<sup>433</sup> Hugo von Hofmannsthal, « Le poète et l'époque présente », *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, Paris, Gallimard, 1992, p. 108.

<sup>434</sup> Louise Dupré, « Cela, oui, le poème », *op. cit.*, p. 98.

<sup>435</sup> *Idem.*

<sup>436</sup> Louise Dupré, « Écrire d'une main blessée », *Les Écrits*, n° 111, août 2004, p. 31.

<sup>437</sup> Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, p. 46.

lui-même génocidaire, qui porte la hantise des pensionnats ainsi que de la disparition de milliers de femmes autochtones. Il aurait lieu de se questionner à savoir pourquoi la poète ressent le besoin de traverser l'océan pour écrire sur les violences génocidaires.

En commençant à composer des poèmes sur cette extermination, Dupré remet en question la célèbre affirmation de Theodor W. Adorno voulant qu'il ne soit plus possible d'écrire de la poésie après Auschwitz – affirmation qu'il avait dû reconsidérer après la lecture des poèmes de Celan<sup>438</sup>. Dans son *Discours de Brême*, Celan notait qu'il ne restait des camps de la mort

que ceci : la langue. Elle, la langue, fut sauvegardée, oui, malgré tout. Mais elle dut alors traverser son propre manque de réponses, traverser un mutisme effroyable, traverser les mille ténèbres des discours porteurs de morts. Elle traversa et ne trouva pas de mots pour ce qui se passait, mais elle traversa ce passage et put enfin ressurgir au jour, *enrichie* de tout cela<sup>439</sup>.

Selon lui, l'écriture a le rôle éthique d'aller vers la vérité, même si cette vérité convoque la violence, l'impensable, la mort d'autrui ; l'écriture arrive avant la beauté et a aussi comme rôle de poser la question du « silence définitif<sup>440</sup> ». C'est exactement ce que Dupré fait en entamant la suite poétique *Plus haut que les flammes*, divisée en quatre parties numérotées par des chiffres romains. Les poèmes qui composent le livre seront abordés en fonction des réseaux de sens tissés dans l'œuvre, et non pas selon leur ordre d'apparition.

*La poète* sait que son poème ne peut surgir autrement que de l'enfer. Elle a cependant la volonté de se placer au-dessus des flammes, au-dessus de ce qui rend les humains si peu humains, pour atteindre l'espace des oiseaux où nul ne peut donner des ordres ni les appliquer. La verticalité des poèmes à l'œuvre dans ce livre rappelle d'ailleurs l'élévation de la poésie devant les ravages du feu. « wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng<sup>441</sup> », écrit Celan dans son poème *Todesfuge*, en référence à cet événement sordide où les Juifs devaient creuser eux-mêmes les tombes dans lesquelles ils finissaient fusillés, les uns empilés sur les autres. Dans ce vers, néanmoins, l'air est un élément capable d'offrir un espace aux âmes en perte, au détriment des corps, une sépulture un peu plus digne, même si l'image reste d'une simplicité effroyable. Dupré

---

<sup>438</sup> À ce sujet, voir la présentation de John E. Jackson, dans *Poèmes*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>440</sup> Louise Dupré, « Écrire d'une main blessée », *op. cit.*, p. 30.

<sup>441</sup> « Nous creusons une tombe dans l'air nul n'y est à l'étroit », Paul Celan, « Fugue de la mort », *Poèmes*, *op. cit.*, p. 100-101.

entreprend donc un « dialogue avec l'irréparable<sup>442</sup> ». Elle sait que l'histoire collective ne doit pas rester dans les limbes, qu'elle doit être confrontée à l'histoire intime, personnelle, et que c'est peut-être la seule manière de ne pas la trahir. Giorgio Agamben, dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, démontrait l'impossibilité d'en finir avec la compréhension humaine de l'extermination « qui éternellement revient, mais qui par là-même demeure absolument, éternellement inassumable<sup>443</sup> », exigeant une nouvelle forme pour se transmettre. Didi-Huberman, dans le même ordre d'idées, affirme que « la question éthique posée par la mémoire de la Shoah demeure inséparable des formes – donc de la question esthétique – par lesquelles l'imagination reconfigure chaque fois l'espace et le langage de notre présent réimminent<sup>444</sup> ».

Dans *Plus haut que les flammes*, la poète est hantée par les images de mort. Cependant, elle continue de valoriser l'existence au quotidien par respect pour la vie, encore balbutiante, de l'enfant qui évolue à ses côtés. « Il y a du noir dans mes textes », écrit Dupré, « mais ce noir est toujours pris en charge par une certaine luminosité. Et cette luminosité-là, pour moi, c'est l'amour<sup>445</sup> ». L'amour pour cet enfant au sein du livre devient le seul espoir et agit comme un refuge de clarté, capable de repousser les ombres. La poète martèle que la mort, même la plus impérative, ne peut pas ou ne doit pas avoir raison de tout.

#### 4.2.1 Déchirer les camps de la mort par l'art

En franchissant les portes du musée, devant l'éclairage blafard, artificiel, la poète n'arrive pas à s'identifier à la horde de visiteurs qui patientent en file, collés les uns aux autres, pour voir l'anéantissement. Elle est en dehors de la scène et, à défaut d'être une touriste impeccable, elle reçoit les âmes « sans secours / réfugiées sous son crâne<sup>446</sup> » avec l'impression de porter tout le poids du monde sur ses épaules ainsi qu'une grande douleur dans le reste du corps. Ce n'est pas chose nouvelle : les morts cherchent une demeure pour prolonger leur mémoire, et les poètes semblent avoir ce pouvoir, ou cet anti-pouvoir, de les recevoir, non sans compromis. « Écrire, c'est accepter que ma poésie me parle davantage que je la parle, que mes textes me possèdent peut-être

---

<sup>442</sup> Louise Dupré, « Là d'où je viens. Notes sur l'écriture et le féminisme », *op. cit.*, p. 49.

<sup>443</sup> Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>444</sup> Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, p. 26.

<sup>445</sup> Louise Dupré, « Louise Dupré : questionner l'existence », entretien accordé par Linda Amyot, *Nuit Blanche*, n° 93, 2003-2004, p. 26.

<sup>446</sup> Louise Dupré, *Plus haut que les flammes*, *op. cit.*, p. 13.

plus que je ne les possède<sup>447</sup> », écrit Dupré. Les camps de la mort ne se présentent pas comme un prétexte pour faire de l'art pour l'art, mais comme un événement inévitable pour elle. Les morts, fatigués de hanter Auschwitz, la trouvent, et non l'inverse. On « apprend à placer / Auschwitz et Birkenau / dans un vers<sup>448</sup> », note-t-elle. *La poète* rappelle que cette réception ne va pas de soi, qu'il s'agit d'un apprentissage, au même titre que l'apprentissage du vivre dont parlait Derrida. C'est une sensation douloureuse avec laquelle elle doit construire des montées vers le ciel et établir un équilibre pour finalement écrire.

Dans son essai *Essayer voir*, Didi-Huberman montre bien que les camps de la mort sont indéchiffrables, même si l'on passait son existence à en chercher la logique, et qu'il faut s'y prendre d'une autre façon, pour y voir plus clair:

La raison, l'art, la poésie ne nous aident sans doute pas à *déchiffrer* le lieu d'où ils ont été bannis. Mais ils nous demeurent nécessaires, et même vitaux, pour le *déchirer* : pour nous rappeler que les lieux totalitaires, aussi efficaces soient-ils, ne feront jamais disparaître tout à fait cette “parcelle d'humanité” – comme disait Hannah Arendt – qui en interrompra l'œuvre de destruction, si modestement, si lacunairement que ce soit<sup>449</sup>.

C'est dans ces fentes que la lueur peut parfois passer, qu'elle peut accueillir cette *parcelle d'humanité*, qui demande sans cesse un refuge, un lieu où s'appuyer. *La poète*, pour sa part, est justement celle qui obtient son équilibre dans l'entre-deux, dans cette « déchirure, le cri qui déchire le tissu du texte<sup>450</sup> ». À cet endroit, sans appui, elle se repose, pour paraphraser les célèbres vers d'Hector de Saint-Denys-Garneau. Entre la joie et la douleur, toujours du côté de l'humanité, elle avance vers ce déchirement, vers « cette dignité / qu'on appelle parfois *poème*<sup>451</sup> ». La guerre, même conjuguée au singulier, est suffisante comme le dit *la poète* pour faire basculer le monde.

*Plus haut que les flammes* est une longue oscillation entre le désespoir et l'espoir, et *la poète* doit se tenir debout « sur la corde calcinée / des mots<sup>452</sup> », jusqu'à danser sur elle. Elle doit offrir l'exemple à l'enfant qui imite ses gestes, qui commence à comprendre son univers par la mimésis, et à qui on ne souhaite pas transmettre des histoires d'horreur, mais simplement conserver

---

<sup>447</sup> Louise Dupré, « Quatre esquisses pour une morphologie », *La théorie, un dimanche*, collectif, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1988, p. 132.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>449</sup> Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Minuit, 2014, p. 10.

<sup>450</sup> Anne-Marie Jézéquel, *Louise Dupré : le Québec au féminin*, Louise Dupré, Paris, l'Harmattan, 2008, p. 126.

<sup>451</sup> Louise Dupré, *Plus haut que les flammes*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 87.

l'innocence, puis l'imaginaire cotonneux des contes. La joie est donc quelque chose qui doit se refaire chaque matin, menacée par les vertiges, une gymnastique quotidienne, une manœuvre entamée par *la poète* pour survivre et éviter d'être entraînée vers sa propre perte. Ce n'est que dans ce temps primitif du jour qu'elle retrouve la véritable place de l'amour, une synchronisation parfaite avec les rires de l'enfant, une place pour les livres, les histoires enveloppantes, « un peu de décence / à jeter / sur les guerres<sup>453</sup> ». Les mains levées vers les branches d'un arbre, vers les hirondelles, les mains levées vers tout ce qui rappelle, ne serait-ce qu'un peu, le renouveau, et qui apparaît dans l'ensemble du livre, plus qu'à d'autres moments, aux petites heures du réveil. La nature, créatrice de formes et porteuse de solutions, reprend ses droits.

#### 4.2.2 Une physique de la douleur

En plus d'être debout, *la poète* doit aussi se tenir droite pour fouiller « les formes souffrantes<sup>454</sup> » qui la laissent parfois exténuée, inerte, au moment de transcrire les mots. Droite aussi pour être déchirante, comme l'évoque Didi-Huberman, et pour éviter par le fait même d'être à la source d'un arrachement qui la ferait sombrer avec sa peur. Parce que le matin finit par passer, même si elle le retrouve le lendemain sous une dimension à refaire, elle se demande comment avancer avec la douleur agrippée à ses pieds sans rompre le fil mince de la joie. À ce point de bascule, elle arrive à sentir le remuement des morts. L'odeur dite fantôme des fours remonte à la surface, et les petits vêtements des vitrines, si semblables à ceux de l'enfant près d'elle, la terrassent littéralement. Elle ressent une « physique / de la douleur<sup>455</sup> » dans le prolongement de la plainte des disparus.

À son retour de voyage, son regard est transformé par ce qu'elle voit, et ce qu'elle ne voit pas. Ses yeux sont ceux d'une « grande brûlée<sup>456</sup> » dont la « peau de l'œil<sup>457</sup> » serait fortement abîmée (les paupières fondues, clignements impossibles) comme si la hantise des flammes avait affecté ses prunelles, signe que l'enfer émane encore et toujours de la braise. Si certains visiteurs peuvent faire fi de ces sensations dans leur parcours des camps de la mort, *la poète*, elle, ne peut les endiguer. De prime abord, son rôle est de garder les yeux ouverts tant devant les vivants que les

---

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>457</sup> *Ibid.*, p. 79.

morts. Pour celle qui s'est ouverte aux massacres, « les petits fantômes / reviennent invariablement / peupler la nuit<sup>458</sup> » avec des hurlements. La distinction entre les pensées, les rêves, les humains et les spectres ne se fait plus – ils ne sont qu'un, *le plus d'un*, pour reprendre la formule de Derrida. Les millions de morts prennent place en elle parce que la brûlure de ses yeux ne repère pas la frontière, créée pour rassurer les vivants, entre la présence et l'absence. Elle cherche par l'écriture à être « l'artisane d'un linceul<sup>459</sup> » pour offrir un tombeau à ce monde infiniment endeuillé qu'elle porte, ne sachant pas qu'il refuserait dorénavant de la quitter, malgré l'enfant qu'elle chérit dans ses bras.

Cette *physique de la douleur* se décline en plusieurs itérations sémantiques à l'intérieur du livre, ce qui contribue à son atmosphère unique. La douleur, sauf à de rares exceptions, revient constamment dans le livre, tel un leitmotiv proposant toujours plus de synonymes. *La poète* ne parvient pas à se départir de cette hantise indélogeable. Elle est ce « ver du cœur<sup>460</sup> » qui en agrandit toujours les trous, les multiplie, pour laisser entrer davantage le désespoir. Le mal de l'amour se révèle une « mécanique / muette<sup>461</sup> » réceptrice de la douleur, un cancer s'installant « jusqu'à la défaite dernière<sup>462</sup> » dans chacune des cellules du corps. Il est impossible de s'en défaire ; il ne s'agit pas d'un objet de valeur que l'on peut échanger.

La douleur ne cherche pas d'autres propriétaires que ceux et celles qu'elle décide d'envahir depuis que le monde est monde. Elle a parfois la forme d'une grande bouche qui, dans son cri « qui brûle le ciel<sup>463</sup> », renferme une joie demandant sans cesse à être extirpée de la béance. Si la douleur s'installe aussi à l'occasion dans le silence, elle a plutôt des allures de « volcan / mal éteint<sup>464</sup> » dont les secousses finissent par ensauvager le cœur avec la colère. Mais la colère évolue étroitement avec la joie tant convoitée ; elle « est l'énergie / désespérée de l'amour / tapi dans la douleur<sup>465</sup> », son prolongement dans la dissuasion, le glissement issu de l'émotion première, les deux semblant venir d'un seul et même fil. Le cœur seul a le pouvoir de reposer la douleur pour endormir l'enfant le soir, de donner naissance à un long poème d'espérance et d'amour.

---

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>460</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 92-93.

#### 4.2.3 Du vertige à la paralysie : la convocation de Francis Bacon

Ce mot, douleur, qui revient tant de fois dans *Plus haut que les flammes*, exige une définition, non pas afin d'être mis dans une case, mais pour être convenablement appréhendé. Lorsque la douleur est ainsi dépliée, elle atteint des apogées dans les images susceptibles de la décrire. Le langage, même poétique, se trouve dans une impasse, ne semble plus apte à transmettre l'expérience vécue. C'est pourquoi le nom du peintre Francis Bacon surgit dans les vers. Cet artiste évoque un noyau de sens, qui résonne en dehors de toutes associations. Le poème étant dialogique, *la poète* ne peut pas s'arrêter en cours de route, sauf pour s'accorder quelques silences. Elle espère qu'un interlocuteur ou une interlocutrice prendra connaissance de son texte, de sa *bouteille lancée à la mer*, comme le décrit Celan.

Fig. 1



Francis Bacon, Étude d'après le portrait du pape innocent X par Velázquez, 1953.  
Huile sur toile, Des Moines Art Center, Iowa, © 2004 The Estate of Francis Bacon, Prolitteris, Zurich

La référence à Bacon, peintre reconnu pour ses représentations de la cruauté et de la violence, permet à *la poète* de continuer sa description d'un monde qu'elle ne reconnaît plus. C'est aussi vers lui qu'elle se tourne quand il ne lui reste qu'une étincelle pour poursuivre ; elle part « chercher



l'erreur<sup>466</sup> » dans ses apocalypses en laissant l'enfant près d'elle vaquer à ses occupations. Elle espère que les représentations de l'artiste sauront lui révéler une faille. Or les portraits déformés mis en œuvre par ce dernier sont impeccables et traduisent bien les visions tragiques. *La poète* se reconnaît dans les personnages et les couleurs sanguinaires, le rouge revenant comme une ponctuation. Ainsi, le parallèle entre les images du réel associées à la Shoah et les représentations artistiques de Bacon n'est pas dissonant. Dupré décrit l'apparition de Bacon dans son travail comme le fruit du hasard, des synchronicités qui prennent forme au moment d'écrire et qui se révèlent moins hasardeuses que prévu. *La poète* peine à marcher en équilibre vers l'avant, et son échappatoire paraît être la rencontre avec l'univers tordu du peintre. Aurait-il fallu s'exprimer en termes de fracture pour prolonger le lexique du corps blessé ? *La poète* se sent piégée « entre les bras / de tous les mourants<sup>467</sup> ». Si ses souvenirs d'enfance ont évolué à « l'ombre du diable<sup>468</sup> », à « la propreté quotidienne<sup>469</sup> », les toiles de Bacon lui rappellent plutôt les papes indifférents et les sœurs qui se pavanaient, le crucifix entre les seins, des seins qui n'offraient pas de lait suri comme ceux des mères dans les camps de la mort.

#### 4.2.4 Reprises bibliques et pertes de repères

Malgré son éducation religieuse, *la poète* doit revoir ses repères pour rééquilibrer le monde face aux atrocités. « Dieu n'est qu'un souvenir / de messe basse<sup>470</sup> », et plus personne ne prend pitié d'elle. Lorsqu'elle réanime ces mêmes souvenirs d'enfance, la machine à pain de sa famille, par exemple, qui pouvait menacer de couper un doigt, mais n'entraînait pas la mort « au bout de la haine<sup>471</sup> », ces derniers sont toujours étroitement liés à la mémoire collective. Elle est « cet être à la fois fasciné par le temps sacré de l'origine et désabusé par l'échec du temps fragmenté de l'Histoire<sup>472</sup> ». Cette phrase concorde avec les tourments de *la poète*, qui, dans *Plus haut que les flammes*, est toujours prête à faire revivre les *saints livres*. Les Écritures bercent sa candeur ancienne et viennent contrer les malédictions qui tombent comme les pluies d'insectes de l'Égypte ancienne. Les désastres engendrés ne sont toutefois pas l'œuvre du créateur, mais d'hommes prêts

---

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>471</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>472</sup> Louise Dupré, « Cela, oui, le poème », *op. cit.*, p. 100.

à suivre les ordres, avec leurs obus, leurs pierres lancées contre les femmes, leur soif de tout détruire dans cette Histoire *laide et rapace*.

Lorsque la vie est regardée à partir du musée ouvert sur le ciel, la couleur de ce dernier lui apparaît intolérable. Le « bleu est insupportable / chaque fois qu'il trahit / la mémoire<sup>473</sup> ». Sa magnificence se présente comme un paradoxe immense devant le sang qui marque encore les murs d'Auschwitz et de Birkenau, puis devant les suaires qui se dessinent parmi les nuages. Le crime n'est pas détaché de la définition de la vie ; c'est ce que *la poète* démasque dans ce musée, aussi grand qu'une cathédrale guettée par les « larmes en marbre<sup>474</sup> » des madones. Le son des cloches le dimanche célèbre-t-il la piété ou le mensonge ? Il vaut mieux, avec l'enfant près d'elle, continuer de fabriquer des rêves de beauté. Lui n'a pas eu d'éducation religieuse. Il ignore que Dieu est capable de tout détruire, puis de réagencer ses créatures d'argile. Toutefois, *la poète* affirme que la vie a plus de pouvoir que son créateur. Elle rappelle que la poésie est une prière détachée de la religiosité qui demande à être récitée chaque jour, même quand ce à quoi on s'adresse demeure sans appel.

#### 4.2.5 L'enfant et le sacré

Selon Dupré, l'enfant appartient au sacré ; il est une éternelle grâce dans toute la pesanteur du monde. Il refuse les accusations et les jugements tout en étant « plus grand / que les bras / des crucifixions<sup>475</sup> ». Sa grandeur est chaque fois une lutte contre les bassesses, contre la petitesse du monde adulte. La dédicace de *Plus haut que les flammes* à Maxime, l'enfant, montre la capacité des mots à assurer un prolongement. Il représente, pour *la poète*, ce qui peut la « rattacher au monde plus fortement que tout et qui, en même temps, [lui] ôte subitement la pression du monde<sup>476</sup> », pour reprendre les mots de von Hofmannsthal. Dans sa présence, simplement, cet enfant est un miracle, un don. Il a survécu à une naissance difficile, « arrivé avec ses bronches / trop étroites / pour retenir la lumière<sup>477</sup> », mais, maintenant, il est plein de lumière, de promesses et de caresses élémentaires.

Né dans une perfide histoire, il refuse de laisser entrer en lui la douleur, penché vers la clarté et l'imaginaire de ses jeux. Si *la poète* vient de la terre, et retournera à cette terre, si les hommes

---

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>476</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, op. cit., p. 88.

<sup>477</sup> *Ibid.*, p. 16.

sont des êtres ayant comme unique comparaison eux-mêmes, l'enfant vient de ce qui a traversé le ciel. Il lui suffit de voir un petit moineau, après des nuits cauchemardesques, « pour se bricoler des ailes<sup>478</sup> ». Et dans ce devenir ailé, ce sont les vies brèves des enfants d'Auschwitz et de Birkenau nus jusqu'aux os qui sont reflétées, avec un seul musée comme « pauvre mémoire / à défaut de cercueil<sup>479</sup> ». Le ciel permet à l'enfant d'exister sans restriction, sans condition – qui s'y trouve n'est plus sous l'emprise de personne ni de rien contrairement à la terre. Avec sa présence au monde, éloigné de la violence, il agite le présent, secoue « le fantôme de Dieu<sup>480</sup> » et multiplie les rires perçants lors des fêtes foraines. Sa résolution d'exister dans l'instant certifie l'avenir. Dupré écrit d'ailleurs que « la poésie vient autant du besoin de nous rendre le monde absolument présent que de nous réinventer une présence au monde<sup>481</sup> ». L'enfant est apte à prendre une phrase entre ses mains et à la lancer au bout de ses bras.

#### 4.2.6 La croyance des mères

Dans son essai *Poésie et Réalité*, Roberto Juarroz montre la parenté étroite entre le poème et la prière :

Il n'est pas de poésie sans silence ni solitude. Mais la poésie est sans doute aussi la façon la plus pure d'aller au-delà du silence et de la solitude. Elle ressemble en cela à la prière, pour celui qui peut encore prier. Pour le poète, la poésie occupe le lieu de la prière ; elle la remplace et, en même temps, la confirme<sup>482</sup>.

La prière est, en quelque sorte, un repli devant le vide grâce au langage. Par son chant, elle est suffisante pour empêcher la déchéance complète, même si on ignore si Dieu est présent ou non. Face à cette solitude et à ce silence, c'est plutôt le manque qui tranche. Cette absence résonne dans le corps amalgamé au rythme des mots. Une forme céleste devient alors accessible. On dit de la prière qu'elle est l'accomplissement acharné d'une tâche. Elle représente aussi des « arches / pour les femmes / sans espoir<sup>483</sup> » qui leur permettent d'échapper au déluge en réinventant leur environnement. Il existe une filiation de femmes derrière la violence des hommes, de leur guerre sans merci. Ces femmes réinventent la prière en fonction de l'espoir dans leurs livres de poésie qui

---

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>481</sup> Louise Dupré, « Cela, oui, le poème », *op. cit.*, p. 100.

<sup>482</sup> Roberto Juarroz, *Poésie et réalité*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 19.

les sauvent de la chute. Depuis des lustres, elles mettent au monde des enfants sans savoir s'ils constitueront une espèce à l'abri de la violence ou s'ils seront plutôt menés vers leur extinction. *La poète* se souvient de sa mère, dans sa belle robe, de sa main qu'elle ne voulait pas lâcher, et est ainsi ramenée à ses privilèges d'enfance où personne ne connaissait la souffrance. Elle revoit la même scène sur les photographies du musée « croquées juste avant l'arrachement<sup>484</sup> ». Dans toute cette atrocité, il y a ces mères qui ont accouché avec la foi que l'humanité prendrait ses responsabilités envers le vivant.

*La poète*, sa mère, les mères d'Auschwitz et de Birkenau qui veulent oublier la terreur, les mères qui secouent leur tablier blanc en repeuplant les lieux, alors que subsistent les « cris crevés [des enfants] / qui hantent encore / les champs / tel un vent revenu / de la mort<sup>485</sup> », chacune d'entre elles se frotte aux spectres. Plusieurs voient les avenues du futur entièrement fermées et sont confrontées à perdre leur voix dans le noir. *La poète* est l'une de celles qui ont encore leur voix, leur langue maternelle et qui peuvent raconter leur histoire « le crâne encore taché / du sang de toutes les femelles<sup>486</sup> ». Car malgré cette douleur, leur cœur n'a pas encore éclaté, à l'inverse des autres mères. Il pèse, seulement, et l'art ne pourra jamais faire l'économie de cette souffrance.

#### 4.2.7 La chorégraphie du vivre

Le poème tient pourtant tête à *la poète* qui aurait voulu se trouver du côté des rêveurs. Elle doit continuer de charrier cette *langue souillée* sur la page, en espérant qu'elle ne se blesse pas, une seconde fois. Le poème ressuscite les « spectres qui dorment là / depuis la création du temps<sup>487</sup> ». Dans un moment de joie avec l'enfant à la foire, elle affirme qu'on peut apprendre davantage des saltimbanques que de ce qu'on voit à travers la fenêtre d'une école. Les saltimbanques, ces artistes nomades, s'emparent de l'espace public pour faire des tours d'adresse. Leurs gestes lui rappellent qu'il est possible d'employer le corps autrement. Leurs prouesses s'opposent au chaos initial et font l'apologie de la maîtrise du corps et de l'équilibre. À leur image, *la poète* est capable de développer « l'exercice de vivre / parmi les cadavres<sup>488</sup> ». Elle utilise le langage « en chassant par milliers / les insectes noirs / sur la crête des mots<sup>489</sup> » pour arriver à parler du malheur avec une

---

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 52.

syntaxe adoucie, pour contrer la violence par cette douceur devenue subversive, ou, à tout le moins, atypique. Elle est peut-être la réaction la plus brutale, au fond, dans ce qu'elle revêt de force tranquille.

L'enfant près d'elle lui fait découvrir un autre rythme, celui de la danse, de la réappropriation des mouvements humains. Car le fait de danser ensemble leur permet de sortir de leur contexte quotidien, tout en créant une durée bien à eux, un espace qui leur soit propre. La danse, en présentant un corps libéré de ses contraintes, apparaît comme le plus efficace des jeux de l'enfant (livres, crayons, jouets). Elle est également l'apogée de l'exercice de *la poète*, soit une mise en œuvre d'une chorégraphie du vivre, une sortie complète de ses moments de paralysie. Comme la poésie qui délaisse le langage courant au profit des combinaisons insolites, la danse investit l'arbitraire : elle aussi est « une profession / de foi<sup>490</sup> ». Elle essouffle par le fait même toute tendance à être traînée vers la prédiction du mal. C'est sur sa fréquence et celle de l'enfant que les choses sont désormais cadencées. Paul Valéry, dans sa « Philosophie de la danse », aborde cette idée de l'épuisement bénéfique en écrivant que l'humain

s'est aperçu qu'il possédait plus de vigueur, plus de souplesse, plus de possibilités articulaires et musculaires qu'il n'en avait besoin pour satisfaire aux nécessités de son existence et il a découvert que certains de ces mouvements lui procuraient par leur fréquence, leur succession ou leur amplitude, un plaisir qui allait jusqu'à une sorte d'ivresse, et si intense parfois, qu'un épuisement total de ses forces, une sorte d'extase d'épuisement pouvait seule interrompre son délire, sa dépense motrice exaspérée<sup>491</sup>.

Bien que *la poète* soit encore consciente que ses pas se meuvent dans le sang du monde, elle apprécie que ses pieds puissent enfin s'accrocher convenablement au sol, avec une quasi-succion, auprès de l'enfant qui est « enivré par la joie / de ces cercles<sup>492</sup> ». Ces mêmes cercles, contrairement à ceux créés par les vers du cœur, peuvent faciliter la droiture. La danse est, comme le dit Valéry, la « *poésie générale de l'action des êtres vivants* ». Voilà pourquoi *la poète* ne trahira pas le mouvement qu'elle entame avec l'enfant. Ce couple singulier forme un monde en devenir.

---

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>491</sup> Paul Valéry, « Philosophie de la danse », *Œuvres I, Variété*, « Théorie poétique et esthétique », Paris, Gallimard, 1957[1938], en ligne : [http://cache.media.education.gouv.fr/file/Daac/30/0/valery\\_philosophie\\_danse\\_344300.pdf](http://cache.media.education.gouv.fr/file/Daac/30/0/valery_philosophie_danse_344300.pdf)

<sup>492</sup> *Ibid.*, p. 105.

#### 4.2.8 De la traversée du corps à l'indispensabilité de la main (gauche)

Dans cette écriture corporelle, les pieds servent à la pratique de la danse et à la célébration de la survivance ainsi qu'au déploiement d'une « écriture funambule<sup>493</sup> », qui manie les mots avec une grande précaution. Les yeux, quant à eux, doivent réapprendre à regarder le monde cruel et à apprivoiser les images de la souffrance. Ils forcent *la poète* à observer le réel avec son cœur. Ce dernier joue un rôle important dans la réorientation puisqu'il combat sans cesse le désespoir et cherche à en faire dérailler la mécanique pour maintenir l'équilibre. En ce qui a trait au nez, il repère les odeurs fantômes et se rallie du côté de la mémoire. Les bras, pour leur part, peuvent tout dépasser en grandeur – particulièrement les hommes – et leurs caresses, qu'elles viennent de l'enfant ou de *la poète*, suffisent à redonner confiance en la nuit. Mais c'est la main qui s'avère la partie du corps la plus symbolique pour Dupré. La paume possède les dimensions du monde, tandis que les ongles grattent les couches de pudeur, non sans avoir des échardes quand ils atteignent « le bois mort / de la langue<sup>494</sup> ». Et c'est vers autrui qu'elle est tendue : faire des liens, dialoguer, palper, agripper, fabriquer, en direction de cette autre main qui ouvrira le livre. Il s'agit toujours, dans *Plus haut que les flammes* (et généralement chez Dupré) de celle de gauche. Ce fait récurrent est loin d'être anodin. Dans « Briser le miroir », *la poète* parle de son grand-père, une figure de passeur, et situe son souvenir « l'année avant [qu'elle] apprenne à lire par [elle]-même. Et à former [ses] lettres, lentement, de la main gauche<sup>495</sup> ». Dès l'enfance, le corps résiste, ou prend des libertés, face à l'orthodoxie qui impose l'idée d'une bonne et d'une mauvaise main. *La poète* écrit non seulement de la mauvaise main, selon sa société, mais elle ne souhaite pas non plus se corriger. Elle en fait un véritable apprentissage. Jorge Luis Borges écrivait au sujet de la main gauche, dans son essai sur *L'art de la poésie*, qu'elle « nous fait penser à je ne sais quoi d'étrange et de sinistre. Nous savons que la main droite est associée à l'idée de droiture, de ligne droite, etc. – mais ici nous avons le mot “gauche”, de mauvais augure<sup>496</sup> ». Elle est aussi associée à la maladresse et, pour d'autres, à l'impureté. Il n'en reste pas moins, toutefois, qu'elle se trouve du côté du cœur et en est même le prolongement.

---

<sup>493</sup> Louise Dupré, « Entretien avec Louise Dupré », mené par Janet M. Paterson, *Voix et Images*, vol. 34, n° 2, 2009, p. 20.

<sup>494</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>495</sup> Louise Dupré, « Briser le miroir », *op. cit.*, p. 7.

<sup>496</sup> Jorge Luis Borges, *L'art de la poésie*, *op. cit.*, p. 68.

### 4.3 LA MAIN HANTÉE : DE L'INTIME AU COLLECTIF

Dans sa « Lettre à Hans Bender », Celan écrit que, à cette époque de grands désastres, il n'est pas surprenant qu'il y ait si peu de poèmes, puisqu'il y a si peu d'humains. « Il n'y a que des vraies mains qui écrivent de vrais poèmes<sup>497</sup> », affirme-t-il. Or ces mêmes mains, lorsqu'elles doivent fouiller la vérité, prennent la précaution de conjuguer bonheur et malheur, puis deviennent possédées, comme dans *La main hantée*<sup>498</sup>. Cette œuvre qui suit *Plus haut que les flammes* est découpée en trois parties, chacune comportant des poèmes en vers suivi par d'autres en prose. Elle constitue également un *Nachdichtung*, un poème d'après, et n'aurait pas pu exister sans le livre précédent, *Plus haut que les flammes*. Les deux recueils se complètent dans les thèmes abordés. Dans *La main hantée*, c'est cependant *la poète* qui sert d'exécutrice et qui applique le *protocole* de la mort. Elle choisit de faire euthanasier son chat, sachant que les bêtes ne se suicident pas, ne renoncent pas, qu'elles sont seulement recouvertes par l'ombre. Elle pose ce geste sans son consentement, alors que les cris de l'animal portent en eux tous les hurlements du monde. Le chat ne semble cependant qu'un prétexte pour montrer que *la poète* est capable de tuer ce qu'elle aime, qu'elle n'est plus tout à fait innocente, qu'elle participe, non sans remords, à la barbarie. Si les humains et les bêtes sont voués au même destin, si les bourreaux cèdent parfois leur place à d'autres, les morts, eux, s'accumulent dans les cimetières immémoriaux. *La poète* doit réécrire le mot douleur avec la culpabilité dont elle a tant de fois défait les couches comme « la Sisyphe / des phrases / grugées / par la souffrance<sup>499</sup> ». Il n'y a que le poème qui puisse la sauver, la purger, et lui faire reconnaître sa dette envers la joie. « Tu as commencé ce livre sans te demander pourquoi », écrit-elle, « et, depuis, tu n'as cherché aucune réponse<sup>500</sup> ». À travers les poèmes, la main hantée de *la poète* s'occupe de divulguer du sens, soutenue par un pronom à la deuxième personne du singulier.

#### 4.3.1 « Tu écris pauvre »

Dans le livre *La main hantée*, la main est rattachée à une histoire humaine qui la précède et qui a souvent tendance à déposséder le corps des femmes pour ses propres intérêts. Tu « viens

---

<sup>497</sup> Paul Celan, « Lettre à Hans Bender », *Poèmes*, op. cit., p. 197.

<sup>498</sup> Louise Dupré, *La main hantée*, Montréal, Éditions du Noroît, 2016.

<sup>499</sup> Louise Dupré, *La main hantée*, op. cit., p. 61-62.

<sup>500</sup> Louise Dupré, *La main hantée*, op. cit., p. 40.

d'une horde de femelles vendues, engrossées pour la gloire de l'espèce, tu viens de la survie<sup>501</sup> », écrit *la poète*. Elle témoigne d'une honte millénaire et de sa volonté de se départir de cette charge. Grâce aux poèmes, elle espère arriver à s'enfanter par un nouveau pronom, soit abandonner le « tu » pour dire « je ». Ce renouveau est décrit comme une *seconde chance* offerte par l'écriture. *La poète* souhaite assumer la première personne du singulier, dans l'absence de toute distance. Or il est difficile pour elle d'accéder à un « *je* » qu'elle note en italique, question de lui fournir une distance encore plus grande, elle qui n'a plus confiance en l'espèce humaine. Et pour en arriver à ce stade, il lui faudrait une force qu'elle ne possède pas encore, une maîtrise de la douleur qui risquerait de la déséquilibrer. C'est par la première personne du singulier qu'elle parviendrait à atteindre ce qu'elle nomme une « forme fossile<sup>502</sup> ». Cependant, même lorsque le poème s'installe dans l'humilité, la deuxième personne subsiste. Le « tu » convient mieux pour faire face au sang sur la page.

L'écriture à la première personne reste donc de l'ordre du fantasme. *La poète* préfère conserver un éloignement symbolique avec sa langue qu'elle considère comme étant plutôt pauvre. Cette lacune fait en sorte qu'elle doit maintenant accepter l'échec de son ambition, puis continuer à circuler parmi les ruines. Même si elle connaissait « des centaines de langues, aucune ne pourrait [la] soulager<sup>503</sup> ». Elle se rallie du côté du murmure de la voix, plus adapté à la faillite de l'existence. L'insuffisance langagière est aussi abordée dans la « Lettre de Lord Chandos » par von Hofmannsthal, lequel n'arrivera pas, au cours des années suivantes, à écrire un livre dans la langue dont il a hérité ni dans une autre

parce que précisément la langue dans laquelle il me serait donné non seulement d'écrire mais encore de penser n'est ni latine ni anglaise, non plus que l'italienne ou l'espagnole, mais une langue dont pas un seul mot ne m'est connu, une langue dans laquelle les choses muettes me parlent, et dans laquelle peut-être je me justifierai un jour dans ma tombe devant un juge inconnu<sup>504</sup>.

L'incapacité du langage à rendre compte des conjonctions de la beauté ou des objets quotidiens plonge son auteur dans un état d'inertie. Chez Dupré, c'est le cœur souffrant qui doute des capacités de la parole à transposer la pensée avec exactitude. Devant cette impuissance, *la poète* voudrait se

---

<sup>501</sup> Louise Dupré, *La main hantée*, op. cit., p. 36.

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>504</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, op. cit., p. 51.



tourner vers les langues animales, brutes (celle du chat ou du chien), afin d'exprimer son ressentiment et de hurler ses déchirures. Elle voudrait également apprendre le langage des pierres, question de percer le mystère des fossiles déposés en elle, comme autant de souvenirs de ses « morts immémoriaux<sup>505</sup> ». Son désir de décrire l'apocalypse provient de son inaptitude à en situer la provenance. Et c'est peut-être ce qui lui permet de le faire. Elle en perçoit seulement les résonances à travers les « sonorités du lamento<sup>506</sup> », qui dictent le rythme de ses mains et secourent son être fantomatique. Elle se contente de « recycler des synonymes / archaïques<sup>507</sup> » de la langue survivante dans l'optique de créer des métaphores capables de faire tomber les armes.

#### 4.3.2 La poésie en tant que guide de survie

Vers le milieu du livre, *la poète* fait la morte. *Faire la morte*, c'est accepter de se congédier soi-même pour sauver sa vie devant la menace, mais surtout, pour laisser les mots suivre leur propre itinéraire poétique à travers le corps. « Tu fais la morte », écrit-elle, « tu attends que des lettres se remettent à bouger sous tes doigts, tu le veux, tu recommenceras à écrire depuis cette main qui pourrait pendre au bout d'une corde. Tu écriras le mot *oui*<sup>508</sup> ». Cet exil temporaire « de femme morte avant la mort<sup>509</sup> » lui permet de se projeter dans un état susceptible de recevoir des images qui frappent juste. *La poète* se tourne du côté de la perte afin de mieux explorer l'existence, comme s'il n'était possible de comprendre la mort qu'en l'ayant expérimentée dans sa propre chair. Dupré écrivait d'ailleurs, dans *Tout près*, qu'« il suffit parfois d'imaginer sa propre agonie pour que les motifs de mourir coïncident avec la vie<sup>510</sup> ». Sa main hantée lui révèle un nouvel espace, celui des plaies, du sang et du feu qui traverse les siècles et s'affranchit des frontières géographiques.

*La poète* devient donc, malgré elle, une véritable « touriste de la mort<sup>511</sup> », une femme qui quitte la tranquillité de son territoire au nom des découvertes, aussi cruelles soient-elles, et ne peut plus faire demi-tour une fois son voyage entrepris. Elle voit l'irréparable. Elle est ainsi forcée de reconnaître le caractère sacré de certains sites et de leur faire écho. Plutôt que de visiter des galeries d'art, comme les touristes ordinaires, elle arpente les couloirs de l'horreur qui s'imprègnent à

---

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 50.

jamais dans sa rétine : une collection de disparus, plusieurs suicidés, dont elle énumère les noms (de Nelly Arcan à Sylvia Plath), et de femmes violentées. Quant à son propre nom, elle essaie d'en récupérer chaque voyelle, question de pouvoir encore le prononcer, de signer les pétitions et d'authentifier la panique qui unit les vivants et les morts. Chaque matin, après l'écriture, elle se remémore son nom comme « un devoir de conduite<sup>512</sup> ». *La poète* qui n'appartient pas tout à fait à ces lieux, tente d'en protéger un tant soit peu la mémoire. Sur sa route, en continuant « à enjamber les cadavres<sup>513</sup> », elle se fait parfois mendiante. Elle sollicite un peu de chaleur et de lumière, pour atténuer la souffrance qui l'entoure. Le glissement de la figure de la touriste à celle de la mendiante, ou leur cohabitation (l'une n'excluant pas nécessairement l'autre), témoigne de cette « géographie à fleur de peau<sup>514</sup> » qu'est *la poète*. Or la mendiante ne participe pas au système économique de sa société. Elle n'a aucune richesse à fournir, sinon sa condition humaine, ses fondements et ses valeurs. Contrairement à toutes les femmes ayant choisi de crier, la mendiante peut recourir à la poésie pour aborder sa dépossession, quand la douleur n'éteint pas les mots directement dans sa bouche, et demander l'amour comme une aumône.

Le poème est ici un guide de voyage, voire de survie, avec ses cartes, ses itinéraires, ses lieux d'égarement et ses suggestions où dormir. Parfois, *la poète* demeure dans l'errance plus longtemps qu'elle ne le devrait et accepte de vivre sans identité ; elle devient cette « sans-papiers / des cimetières<sup>515</sup> » et exige, avec sa cohorte de spectres, réparation. De la sorte, elle évite la complète aliénation dans ce monde devenu un musée de la mort. Elle réclame une place dédiée à l'amour, sans subterfuges, et propose une cartographie à l'image de ses déambulations, tendue vers le poème et apte à recevoir son statut de squatteuse.

#### 4.3.3 Les leçons du monde

La reconfiguration est pour *la poète* un apprentissage. Comme lorsqu'il s'agissait d'insérer Auschwitz ou Birkenau dans un vers, elle doit apprendre ce que personne ne lui a montré, soit « à décrocher / les petites mortes / qui se balancent / aux cordes des arbres<sup>516</sup> ». Dans son geste, elle doit chaque fois tenter de ne pas laisser son cœur basculer parmi le désastre, de voir autre chose

---

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>516</sup> *Ibid.*, p. 47.

que des tombes en plein mois de juillet, alors que les fleurs abondent. Elle fait donc de la pauvreté un devoir comme ceux qu'elle avait chaque soir quand elle était enfant, mais *la poète* et l'enfant ne sont désormais plus séparées par une hiérarchie lorsque vient le temps d'écrire (la distinction étant de toute manière encore une affaire de pouvoir), rappelle Yvon Rivard dans son essai *Aimer, enseigner* :

Tous les élèves, tous les écrivains, qu'ils le veuillent ou non, quels que soient leur âge et leur savoir, sont encore de nouveau des enfants, c'est-à-dire des êtres qui se tiennent au seuil du monde, entre le vide et l'être, et se demandent comment faire pour ne pas être avalés par l'un et détruit par l'autre<sup>517</sup>.

*La poète* et l'enfant s'inscrivent dans un temps où ils n'ont plus de leçons à donner, seulement celles du monde à recevoir, et doivent ainsi faire les exercices qu'exige la connaissance du poème.

Dans *La main hantée*, le poème est décrit comme la sortie d'un sommeil, quelque chose qui secoue et force celle qui écrit à ne plus se mentir, à entreprendre le chemin de la vérité, donc de la justice. Et s'il semble parfois se retourner contre elle, c'est que *la poète* doit accepter de sortir de cet état comateux pour mieux le retrouver :

Comment regarder le poème quand il se retourne contre toi, cherche à te précipiter dans le vide ? Tu agrippes le silence osseux de l'aube, tu veux croire que ta main est encore capable de retenir un peu de clarté, juste assez de clarté pour sauver le dernier mot qu'il te reste. Tu prononces cœur comme d'autres disent Dieu ou vérité, c'est ta seule énergie lorsque la raison ne sait plus raisonner, cœur, cœur battant où sommeillent un bambin dans les bras de sa mère, un chat trouvé au coin de la rue, une voix ancienne qui tout à coup s'éveille et t'ordonne de te lever et de marcher. Et chaque fois tu obéis, tu te lèves et tu mets un pied devant l'autre comme si tu n'avais jamais désappris à marcher<sup>518</sup>.

Juarroz avance, dans *Poésie et réalité*, qu'il faut « parler devant l'abîme où nous sommes avec l'abîme que nous sommes<sup>519</sup> ». De là vient l'impression de *la poète* d'être avalée par son poème, trahie par lui, *la poète* étant elle-même d'ores et déjà située au cœur de cet abîme. Pourtant, le poème est une main suspendue aux premières lueurs du matin qui résiste à l'engouffrement du jour. Lorsque *la poète* décide de creuser le sol, de retourner la terre, ses doigts sont confrontés à la tristesse de devoir déterrer « les restes non identifiables<sup>520</sup> ». Avec ce sang atemporel maintenant

---

<sup>517</sup> Yvon Rivard, *Aimer, enseigner*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2012, p. 109.

<sup>518</sup> Louise Dupré, *La main hantée*, op. cit., p. 74.

<sup>519</sup> Roberto Juarroz, *Poésie et réalité*, op. cit., p. 9.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 61.

extrait, elle trace les lettres pour former des mots de sorte qu'ils puissent purger, en partie, le vocabulaire, bien que ce soit, en totalité, infaisable. La langue créée à partir de ses découvertes exhumées en est une à la « grammaire dérégulée<sup>521</sup> ». Ces signes errent d'un vers à l'autre, d'une phrase à l'autre, et finissent par constituer une arme indéniable qu'il convient de planter dans le bras qui contrôle l'instrument de torture ou de mort. Son écriture est sans dogmes, nous dit-elle, au même titre que sa vie ; elle est « l'athée / de toutes les croyances<sup>522</sup> ». Il est vrai que, face à la mort, ses certitudes sont remises en question. Dans *La main hantée*, la poète doute même de sa croyance la plus forte, celle de l'absolu du cœur. Elle voit d'ailleurs là sa « propre contradiction<sup>523</sup> ». Sa conscience bascule devant les images de l'horreur. Malgré tout, la poète a foi en l'écriture et en ses promesses de renouveau : « tu rêves de poèmes qui réveillent la tendresse des dieux, même s'il faut les appeler prières ou oraisons<sup>524</sup> ». Si par moments, superstition et foi se confondent, il n'en reste pas moins que tous deux témoignent de sa vision d'un monde qui laisse place à une éthique de l'amour. C'est « crois ou meurs et tu ne veux pas mourir<sup>525</sup> », affirme-t-elle, évinçant ainsi le choix de la mort pour se tenir tout entière du côté de la vie.

#### 4.3.4 Une communauté de témoins

*La poète*, malgré les métamorphoses du poème, échoue dans sa capacité de dire *je*, pronom trop près de l'aveu. Elle creuse une tombe pour y enfouir tous les suicidés qu'elle porte en elle ainsi que sa douleur fulgurante. Elle reconnaît, à travers l'expérience du poème, le pouvoir de l'alliance. Elle a commencé à écrire son livre, hantée par les atrocités du passé, et a pris conscience qu'elle n'était pas seule dans sa souffrance. Par devoir de mémoire, elle interpelle l'autre. Les livres déjà publiés sur le sujet ont été des témoins fidèles durant son parcours; maintenant, par le sien, elle espère « apaiser / ne serait-ce qu'une seule âme<sup>526</sup> » et arriver, par le fait même, à se pardonner, elle « prétendue / pleine de grâce<sup>527</sup> », pour le mal qu'elle a en elle. Ce *je* avorté migre donc vers un *nous* qui, lui, porte les possibilités de son déploiement collectif. À l'avant-dernière page de *La main hantée*, Dupré écrit :

---

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>526</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>527</sup> *Ibid.*, p. 28.

La nature humaine est incurable, tu le sais depuis longtemps, tu es nombreuse en ta solitude, ce n'est pas une consolation, tout au plus un constat. Tu n'as pas fini de compter les chaises vides autour de toi et tu les observes du coin de l'œil en jurant que tu ne t'y assoiras pas. C'est debout que tu veux t'habiter, debout parmi les vivants. Tu veux apprendre à dire *nous* comme si tu lançais un appel à témoins<sup>528</sup>.

Les chaises vides rappellent la place de ceux et celles qui en avaient une et qui sont disparus. Elles représentent aussi la fixité, l'immobilité, qui mène au sommeil, puis à la mort. C'est pourquoi *la poète* choisit de se tenir debout. Les derniers mots du livre sont un passage vers l'autre. La funambule prend alors le relais de la « somnambule<sup>529</sup> ». Elle marche, bien droite, en équilibre, sans appui, mais avec le désir d'affronter la vie dans un regain d'assurance. Les spectres, qu'elle définit comme « ces innombrables témoins / de charniers<sup>530</sup> », certifient la pertinence de sa poursuite. Dorénavant, elle ne souhaite plus avancer en solo. Elle crée, avec sa volonté de rassemblement, une communauté de témoins, d'autres survivants réfugiés dans leur langage (ou dans le sien) et qui luttent à ses côtés pour que la poésie réchauffe le cœur des êtres humains.

Enfin, dans *L'album multicolore*, un livre au sujet de la mort de sa mère, la narratrice évoque une écriture « capable d'emprisonner le passé, d'empêcher les fantômes de revenir quand eux le décident<sup>531</sup> ». Le passé n'est cependant pas quelque chose qu'on met en cage, ses diverses mutations s'immiscent entre les barreaux, et les fantômes reviennent toujours selon leur bon vouloir. Or le deuil d'un être cher pousse la narratrice vers cette complète utopie, comme si elle avait voulu, un instant, reprendre le contrôle. Ce paradoxe est tant de fois dilué dans l'ensemble de son œuvre poétique. *La poète* sait que les spectres se logent dans la cave et non dans les prisons et « les signes noirs dans la poussière<sup>532</sup> ». La structure du récit offre peut-être cette illusion que les spectres sont capturables, tandis que la poésie place constamment *la poète* au bord de l'abîme. Dans ce même album, Dupré n'avoue-t-elle pas que « les silences de ce récit n'ont rien à voir avec l'inexprimable qui fait son nid dans le poème<sup>533</sup> » ? Le poème est cette traversée de la perte avec,

---

<sup>528</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>529</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>531</sup> Louise Dupré, *L'album multicolore*, Montréal, Éditions Héliotrope, 2014, p. 60.

<sup>532</sup> Louise Dupré, *La peau familière*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>533</sup> Louise Dupré, *L'album multicolore*, *op. cit.*, p. 258.

à l'arrivée, « le bégaiement presque heureux des êtres après l'abîme<sup>534</sup> ». *La poète*, elle, n'est pas celle qui enferme, elle ouvre plutôt sa chair blessée en un « testament de l'ombre<sup>535</sup> ».

J'ai « tant de livres à écrire encore<sup>536</sup> », révèle Dupré, en mentionnant son souhait de vivre très vieille pour pouvoir les mener à terme. Mais face à ce devoir de témoignage, *la poète* ignore toutefois ce qu'elle écrira. Les poètes qui s'expriment avec la voix des morts ne décident pas du contenu de leurs écrits. Dupré envisage d'écrire un poème qui ne s'achèverait « qu'à l'instant de [sa] mort » – temporalité liminaire la plus forte si on se fie à l'œuvre de Blanchot – alors que « vieillie et ridée, [elle se blottirait] un moment encore contre la substance apaisante de la langue<sup>537</sup> ».

Dupré semble avancer comme si elle avait l'éternité devant elle. La poésie lui permet d'accéder à des mots qui « effacent les rides » et coupe « court à l'histoire et quant à [elle], *il [lui]est devenu indifférent de ne pas être moderne*<sup>538</sup> ». La modernité comporte certains pièges; un non-discernement au cœur de l'actualité, l'éphémère des modes, l'immédiateté de ses créations et de ses réflexions. C'est également la raison pour laquelle Turcotte désire habiter un lieu étranger comme il sera abordé dans le prochain chapitre. Si à un certain moment, être moderne avait une importance dans la vie de Dupré, avec la maturité, *la poète* accepte d'être confinée à la marge – celle qui menait ses prédécesseurs à l'asile à une certaine époque –, parce que c'est ainsi qu'elle peut observer justement sa société, avec du recul, ou de l'avance, ou de l'à-côté, faisant de sa non-modernité une position spectrale d'envergure.

---

<sup>534</sup> Louise Dupré, *Tout près*, op. cit., p. 16.

<sup>535</sup> Louise Dupré, *Plus haut que les flammes*, op. cit., p. 104.

<sup>536</sup> Louise Dupré, « Entretien avec Louise Dupré », mené par Janet M. Paterson, op. cit., p. 23.

<sup>537</sup> Louise Dupré, *Tout près*, op. cit., p. 21.

<sup>538</sup> Louise Dupré, *La peau familière*, op. cit., p. 57.

## CHAPITRE CINQUIÈME

### **VOIR**

Car les femmes sont restées assises à l'intérieur de leurs maisons pendant des millions d'années, si bien qu'à présent les murs mêmes sont imprégnés de leur force créatrice ; et cette force créatrice surcharge à ce point la capacité des briques et du mortier qu'il lui faut maintenant trouver autre chose, se harnacher de plumes, de pinceaux, d'affaires et de politique.

- Virginia Woolf, *Une chambre à soi*



## 5.1 LA FIGURE DE L'HÔTESSE DE LA MAISON ÉTRANGÈRE CHEZ ÉLISE TURCOTTE

Dans une entrevue accordée à Julie Sergent dans *Lettres québécoises* en 2005, Turcotte confie être fascinée par une conjonction d'événements où tout peut être chamboulé. Elle parle du « moment où l'on tient sur le fil de funambule<sup>539</sup> ». Quelques lignes plus loin, elle aborde son intérêt pour les traces que laisse le passage des vivants. « Au fond », avance-t-elle, « peut-être que j'aurais dû être archéologue ?<sup>540</sup> ». Que les figures de l'archéologue de Desautels et de la funambule de Dupré se retrouvent au sein du même entretien ne me semble pas une simple coïncidence. Chez Turcotte, les représentations de l'entre-deux, même si elles sont multiples, évoquent essentiellement le vertige et la possibilité d'engloutissement. Elles réfèrent à une vision du monde ressentie avant même le commencement de l'écriture, laquelle traduit une volonté de maintenir un équilibre en plein cœur du chaos et d'ainsi embrasser une forme de connaissance de la mort.

La pensée de la mort chez Turcotte est prégnante. Elle s'accompagne aussi de la conscience d'une humanité menacée de tous bords, tous côtés, qui, curieusement, propose des solutions de plus en plus fines pour refouler la disparition. À son avis, la mort ne doit pas être dissimulée ; elle doit être réfléchie pour mieux penser la vie et dès lors participer à une évolution. « Cela revient aussi à dire », écrit-elle, « que la mort n'est pas opposée à la vie, qu'elle est même sa condition d'existence<sup>541</sup> ». Turcotte définit l'écriture comme un outil d'appropriation de la mort qui, loin d'offrir un sens définitif à la disparition, permet d'éviter l'ensevelissement sous le néant. Dans son essai *Autobiographie de l'esprit*, elle dresse des autoportraits d'elle-même. Elle reprend, entre autres, une phrase qui figure dans *Pourquoi faire une maison avec ses morts*, l'extirpant de la fiction pour l'inclure dans son autobiographie : « J'ai toujours trop pensé à la mort<sup>542</sup> ». Les frontières entre les genres restent poreuses ; il est aussi possible de quitter l'autobiographie pour aller vers la fiction comme son prolongement, sachant que « toute autobiographie est quelque part fictive<sup>543</sup> ». Une attention au savoir de la narratrice de ce livre, qui voit la mort se manifester à elle sous différentes formes, va dans ce sens. En effet, elle apprend que les disparus dont la mort n'aurait pas été convenablement ritualisée reviennent hanter un membre de la famille. La narratrice en vient

---

<sup>539</sup> Élise Turcotte, « Sur les traces d'Élise Turcotte », entretien mené par Julie Sergent, *Lettres québécoises*, n° 120, 2005, p. 6.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>541</sup> Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*, Montréal, La Mèche, 2013, p. 91.

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>543</sup> Élise Turcotte, *Le bruit des choses vivantes* ; suivi de *L'autobiographie : la création d'un langage. Essai et fiction*, Thèse, Université de Sherbrooke, 1991, p. 10.

même à se questionner : « Et s'il y avait dans ma crypte une femme enterrée vivante ?<sup>544</sup> ». La figure de la revenante serait la preuve que la vie et la mort ne sont pas opposées. Elles s'interpénètrent, ce qui crée chez Turcotte une forme d'angoisse. La poète doit être attentive aux mouvements de la morte-vivante en sa narratrice et donc également en elle. Grâce à l'écriture, Turcotte tente de symboliser ces surgissements inattendus tout en contrant la peur qu'ils génèrent.

La peur, malgré sa nature paralysante, est aussi à la base de son désir d'écrire et de réfléchir aux liens qui unissent la poésie et la vie<sup>545</sup>. Dans une lettre adressée à son amie Louise Desjardins, Turcotte mentionne que la mort fait partie du vivant. « Nous sommes mortelles », note-t-elle, « nous mourons, et parfois rien ne nous semble plus vivant que cette certitude-là<sup>546</sup> ». Les deux constats posés précédemment, soit celui d'une femme qui se considère morte-vivante et celui de sa mort prochaine, la place dans un état claustrophobique presque permanent. En fait, seule l'écriture lui procure une pause pour reprendre son souffle. C'est à partir de ce sentiment qu'elle commence à écrire des autoportraits représentant chacun un « corps fantôme, [un] être fantôme ». Elle précise : « on ne sait jamais d'où vient l'autoportrait, ni où il va, mais c'est précisément ce devant quoi il nous place : sa revenue au monde [...] <sup>547</sup> ». Cette définition spectrale s'étend également à la poésie qui oblige *la poète* à accueillir le vertige de l'apparition ainsi qu'une expérience radicale avec les mots. Puisque Turcotte décrit l'expérience poétique comme étant « portée par l'exigence et le refus<sup>548</sup> », j'observerai, dans un premier temps, la manière dont elle construit une figure scripturaire personnelle, soit l'hôtesse, à travers différents ouvrages, livres et articles. « “L'hostis (hôte en latin)” répond à l'hospitalité comme le spectre se rappelle aux vivants sans admettre l'oubli<sup>549</sup> », écrit Dufourmantelle. L'hôtesse habite une maison étrangère, c'est-à-dire un « lieu invitant le sujet à reconnaître qu'il est d'abord un hôte<sup>550</sup> » pour ensuite accueillir les morts. « “Le mort qui vous visite est le spectre”<sup>551</sup> », renchérit Dufourmantelle en citant Derrida. Il s'agit d'un habitat aux fondations solides qui lui évite d'être ravagée par le paysage hostile de la forêt, mais dont les murs sont perméables afin de laisser passer les esprits vagabonds. Dans un deuxième temps, je montrerai

---

<sup>544</sup> Élise Turcotte, *Pourquoi faire une maison avec ses morts*, Montréal, Leméac, 2007, p. 17.

<sup>545</sup> Élise Turcotte, *Le bruit des choses vivantes* ; suivi de *L'autobiographie : la création d'un langage. Essai et fiction*, op. cit., p. 1.

<sup>546</sup> Élise Turcotte et Louise Desjardins, « Les lettres entières », *La Nouvelle barre du jour*, 1989, p. 20.

<sup>547</sup> Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*, op. cit., p. 44.

<sup>548</sup> Élise Turcotte, « Élise Turcotte : une géographie intime du monde », *Nuit blanche*, n° 90, 2003, p. 13.

<sup>549</sup> Anne Dufourmantelle, *De l'hospitalité*, Anne Dufourmantelle et Jacques Derrida, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 12.

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 128.

comment cette vision particulière de l'espace se trouve également dans son œuvre poétique *Ce qu'elle voit* (2010).

### 5.1.1 La maison étrangère comme un atelier où accueillir les morts

La symbolique de la maison est généralement associée à un lieu de protection contre les intempéries extérieures : le bardeau pour les grands vents de l'automne, les gouttières pour les pluies du printemps, le feu de foyer pour traverser l'hiver et les ventilateurs l'été pour permettre aux corps enfoncés dans les sofas en cuvette de respirer un peu mieux. Même si elle a historiquement été un lieu d'enfermement pour les femmes, la demeure familiale se veut un endroit chaleureux, accueillant, où il fait bon rentrer après une longue absence. Elle représente également une image de l'intimité, de confessions partagées autour de la table à manger et de secrets bien gardés entre quatre murs. Chez Turcotte, la définition de la maison, beaucoup plus complexe que celle de l'enracinement, dépasse largement les notions de propriété et de possession matérielle. Image de survivance, la maison n'est plus un lieu clos impossible à pénétrer, malgré les portes verrouillées et les fenêtres encastrées. Elle laisse plutôt entrer les disparus, privilégiant ainsi le chaos qu'elle cherche à domestiquer, grâce à des aménagements spécifiques. Il ne s'agit plus d'un espace rassurant – personne n'est tranquille dans la demeure – mais d'un endroit qui concilie errance et éparpillement dans une nouvelle harmonie. *La poète* écrit en sachant qu'elle sera, à un moment ou à un autre, dérangée : « Les autres m'encombrent », note-t-elle, « même si je ne souhaite écrire qu'une seule phrase<sup>552</sup> ». Elle préfère la solitude à la vie familiale mouvementée. Elle s'isole du monde pour mieux le réinvestir. La maison de *la poète* est d'abord et avant tout celle de l'écriture. *La poète* habite la maison, laquelle finit à son tour par habiter *la poète*.

Dans *Génie du non-lieu*, Didi-Huberman se questionne à savoir si c'est « déjà dire que l'atelier de l'artiste – tout à la fois lieu du travail et travail du lieu – doit être pensé comme un transport, une *delocazione* [...] La transformation d'un site environnant (son air, son brouillard, son atmosphère particulière) en paysage de *psyché*, en caractère stylistique, en empreinte de l'intimité ?<sup>553</sup> ». En d'autres mots, la maison chez Turcotte représente son atelier, mais aussi un habitat « qu'on traîne avec soi<sup>554</sup> » à l'intérieur du corps, si bien que les frontières du dedans et du dehors, n'étant plus distinguables, se dissolvent. Merleau-Ponty soulignait d'ailleurs cette porosité

---

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>553</sup> Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, op. cit., p. 13.

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 101.

entre « le dedans du dehors et le dehors du dedans, que rend possible la duplicité du sentir, et sans lesquels on ne comprendra jamais la quasi-présence et la visibilité imminente qui font tout le problème de l'imaginaire<sup>555</sup> ». *La poète* est donc celle dont le regard sur le dehors se moule à sa vision du dedans, de manière à former un imaginaire du réel.

Il faut aussi noter que, dans l'imaginaire de *la poète*, la maison n'est pas celle de l'enfance ; elle est en partie familière, certes, mais reste du côté de l'inconnu – il s'agit d'une *maison étrangère*, pour reprendre ici le titre de son livre paru en 2002<sup>556</sup>. Elle se situe loin des quartiers résidentiels, de ces autres « qui exigent sans cesse des limites, ils les inventorient selon leur époque, ils se posent en gardes-frontières et tendent de petits drapeaux quand on les franchit sans même le vouloir<sup>557</sup> », soit au cœur de la forêt. Le bois est ce lieu qu'habite la personne ayant été poussée « à bout, dans sa propre culture, par la solitude<sup>558</sup> » et qui souhaite dorénavant investir la vie en dehors du temps social. À l'intérieur de cette maison, même si le disparate règne, elle ordonne tout de même une vision du monde cohérente grâce à l'investissement du langage. Elle y parvient en rendant « l'habituel inhabituel » et en créant « des espaces où les choses même les plus simples redeviennent étrangères<sup>559</sup> ». L'étrangeté lui permet d'exister en cette demeure sans en être prisonnière ; la distance de cette posture l'amène à reconsidérer les détails et à refuser l'habitude. C'est en étrangère aussi qu'elle peut accueillir les spectres sans les considérer comme des intrus puisque, errant dans sa propre maison, elle est elle-même une présence fantomatique : « J'ouvre toutes les portes », écrit-elle, « pour laisser entrer cette “visiteuse” » (Marguerite Duras) : l'écriture<sup>560</sup> » qui, pour sa part, n'advient pas sans le retour des morts. Ces derniers étant invités chez elle, *la poète* a toujours l'impression que quelqu'un la regarde derrière son épaule au moment où elle écrit. Cette présence devient parfois obsédante et occupe toute la place à la table de travail. « Comme dans une usine de transformation<sup>561</sup> », les mots des disparus, grâce à *la poète*, acquièrent une valeur. Guettée ainsi par une figure spectrale, elle ne perçoit pas la distraction comme une perte de temps – telle qu'on la considère souvent à la petite école – mais comme une nécessité pour

---

<sup>555</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1964, p. 23.

<sup>556</sup> Élise Turcotte, *La maison étrangère*, Montréal, Leméac, 2002.

<sup>557</sup> Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*, op. cit., p. 40.

<sup>558</sup> Élise Turcotte, « Entretien avec Élise Turcotte », mené par Denise Brassard, *Voix et Images*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 20.

<sup>559</sup> Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*, op. cit., p. 19.

<sup>560</sup> Élise Turcotte, *Le bruit des choses vivantes* ; suivi de *L'autobiographie : la création d'un langage. Essai et fiction*, op. cit., p. 247.

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 8.

laisser l'imaginaire se poser. Quoi qu'il advienne, que ce soit une journée moins productive en ce qui a trait à l'écriture (de toute façon, « nous ne sommes pas des “poémiers” », comme dirait Claire Lejeune. L'écrit ça ne se comptabilise pas<sup>562</sup> »), *la poète* n'est plus inquiète. Elle sait que le texte travaille en dehors d'elle-même. Elle peut laisser ses cahiers ouverts en faisant confiance à ce qui continue d'advenir. Au moment d'un projet de création, l'écriture la suit partout : « [...] tout ce qui se passe en moi, autour de moi, s'intègre maintenant dans cette forme. C'est une sorte d'obsession – de “hantise”<sup>563</sup> ». Les morts et les livres des autres « sont aussi les habitants de cette maison vaste et pauvre, misérable et réenchantée où [elle] travaille<sup>564</sup> ». Sa voix n'est ainsi plus tout à fait la sienne dans ce « nid du pluriel<sup>565</sup> », d'où l'impossibilité d'une langue pleinement maternelle chez Turcotte. La hantise la mène d'une langue à une autre et la laisse parfois au cœur de leur espacement, comme dans un couloir qui séparerait deux pièces distinctes. C'est là, dans cet entre-deux, que se pose « toute la difficulté (la passion) et de cette difficulté peut-être naît le poème : une langue qui a une figure propre et aucune figure à la fois<sup>566</sup> ». La maison est faite pour loger les morts. Lorsqu'on écrit dans une présence radicale au monde, aucune forme ne peut éviter d'être « marquée par l'empreinte de la mort, des fantômes et des choses disparues<sup>567</sup> », affirme Turcotte. En leur fabriquant un foyer symbolique, *la poète* arrive à maintenir une filiation, à donner un sens à sa blessure et à rendre le monde plus habitable.

### 5.1.2 De la maison étrangère à la forêt : dissolution des frontières entre le dedans et le dehors

Le poème est sauvage, écrit *la poète*, « ce qui veut dire qu'il n'a pas besoin de secret, ni de descendre au fond de l'indicible forêt du moi pour parler. Il est la forêt [...]»<sup>568</sup> et, donc, par extension, *la traversée d'un danger*<sup>569</sup>. La maison en marge du bois, non loin de la route, reste paisible, voire enviable, parce qu'elle peut être quittée à tout moment ou parce qu'elle permet de contrôler l'entrée de la forêt. Mais l'écriture de la poésie consiste justement en ce franchissement

---

<sup>562</sup> Élise Turcotte à Louise Desjardins, « Les lettres entières », *op. cit.*, p. 19.

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>564</sup> Élise Turcotte, *Le bruit des choses vivantes* ; suivi de *L'autobiographie : la création d'un langage. Essai et fiction*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>565</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>566</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>567</sup> Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>569</sup> Élise Turcotte emprunte cette formule à Philippe Lacoue-Labarthe, dans *La poésie comme expérience*, Paris. Christian Bourgois, 1986. Il écrit notamment : « Ce dont il est la traduction, je propose de l'appeler l'*expérience*, sous la condition d'entendre strictement le mot – l'*ex-periri* latin, la traversée d'un danger – et de se garder, surtout, de référer la chose à quelque « vécu », ou à l'anecdote », p. 30.

« dans ce moment, ce lieu, ce territoire – je ne sais pas comment le nommer – où l’on cesse de maîtriser<sup>570</sup> ». En plein cœur des conifères, toutefois, loin des sorties, la maison s’emplit d’effroi. Dans la forêt, comme devant la mer, le paysage devient « une entité si noire et si vivante, oui, cette masse vivante qui est sur le point de m’avalier. Le grondement de ce monde qui dit ce qu’il est en même temps qu’il murmure ce que je risque, à me tenir ainsi, devant lui, et à le regarder<sup>571</sup> ». Les sentiers ne sont pas encore défrichés ; c’est parmi la densité, aux côtés des arbres, que *la poète* doit se frayer un passage pour trouver une clairière et déposer des cailloux sur ses propres pas. Que risque donc celle qui se tient dans la nature, alors que nulle trace humaine ne se dévoile ? En ce lieu, le compagnonnage, même avec soi, est devenu impossible. Turcotte, dans la solitude la plus extrême, ne cesse de se questionner. « Et si on demande encore à quoi sert la poésie », renchérit *la poète*, « je suis tentée de répondre qu’elle ne sert à rien, sinon à signifier cette solitude, et cette présence au monde<sup>572</sup> ». La poésie, à l’écoute du souffle créatif dissous dans les vents de la forêt, fait face à une nudité qui, paradoxalement, n’a « plus rien à découvrir<sup>573</sup> ».

Comme la maison, l’étendue de sapinage est aussi un lieu de survivance – ne dit-on pas justement *survivre en forêt*. *La poète* erre sur ce territoire, sachant qu’elle peut se perdre : il s’agit du « lieu de l’écriture avant l’écriture<sup>574</sup> » où il lui est possible de concrétiser une vision du monde et d’entamer une expérience fondamentale. La société de consommation, avec ses produits d’usinage, n’assure toutefois plus son confort ; en solitaire, Turcotte crée des moyens pour arriver à traverser la nature sauvage en se maintenant en vie. *La poète* ne renonce pas au monde, elle entreprend de l’habiter. En filigrane, la possibilité d’une catastrophe la guette : attaque animale, éboulement, pluie diluvienne. Les périls extérieurs sont cependant faibles et ne représenteraient aucune menace s’il n’y avait cette étrangère, dont la quête peut être perturbée, à l’intérieur de la forêt. Bien avant, c’est la noirceur, donc le sentiment d’infini, qui perturbe son *être-là*. Pour Turcotte, écrire consiste à utiliser l’énergie issue de cet inconfort et à franchir cette « sombre forêt pour découvrir comment la nuit s’éclaire d’elle-même<sup>575</sup> ». Elle sait que la poésie s’assurera de lui offrir suffisamment de lumière pour continuer à s’enfoncer dans l’obscurité et à interpeller « l’esprit

---

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>572</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 19.

de la forêt<sup>576</sup> ». Cet esprit est l'interprétation que *la poète* donne aux vibrations qu'elle ressent dans son corps. Devant les arbres qui la regardent, elle est submergée et cherche à traduire ce que ses yeux ont préalablement noté. Tout passe d'abord en elle et « l'esprit sort par les yeux pour aller se promener dans les choses, puisqu'il ne cesse d'ajuster sur elles sa voyance<sup>577</sup> ». Ainsi saturée de visible, *la poète* peut voir la lumière surgir et naître à elle-même.

Une clarté trop prononcée est toutefois suspecte. Dans un cas semblable, elle retourne dans le noir des arbres pour se défaire des facilités, la résistance étant devenue sa façon de travailler. De toute manière, une clarté de cette envergure est aveuglante et ne saurait par essence participer de l'expérience de la connaissance : « Dans toute perplexité », écrit Zambrano, « il y a un éblouissement ; on est face à une connaissance qui éblouit et ne pénètre pas<sup>578</sup> ». Lorsque *la poète* découvre un éclairage suffisant, cela ne signifie pas la fin de toute chose, au contraire. « Sortie de l'ombre », dit-elle, « je poursuis une autre forme<sup>579</sup> », ce qui atteste la double fonction de la forêt, soit un lieu où il faut survivre et qui génère, en même temps, une sorte de renaissance.

La convocation de *l'esprit*, évoqué précédemment, devient envisageable seulement lorsque *la poète* a marché jusqu'au bout de sa solitude, jusqu'à une clairière apaisante. Cette clairière pourrait d'ailleurs être définie comme un *entre-lieu* où la lumière semble exister pour elle-même.

Turcotte est désormais apte à se voir comme un archer qui attend patiemment et qui paraît déjà hanté par l'esprit forestier : « Suis-je seule avec cet arc ?<sup>580</sup> » Le questionnement porte déjà en lui la hantise, car, non, elle n'est pas seule : quelque chose de plus grand qu'elle travaille au service de la forêt, donc de la poésie.

C'est l'image que Turcotte suggère aussi à ses étudiantes et à ses étudiants dans ses cours de création, comme nous l'apprenons dans *Autobiographie de l'esprit*. Elle fait un parallèle entre l'arc courbé par la corde et la tension générée à la base de tout texte. Elle les invite aussi à dévier de leur objectif initial, question d'atteindre des cibles insoupçonnées. La création littéraire est un domaine ardu à enseigner, car le mouvement que forme la flèche sur la corde est à peine visible : « L'acte même de voir est difficile<sup>581</sup> ». Quand les étudiantes et les étudiants ripostent qu'il s'agit d'une arme, donc d'un objet à priori négatif, *la poète* renchérit sans nier que « tout naît d'une

---

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>577</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, p. 28.

<sup>578</sup> Maria Zambrano, *Apophtegmes*, op. cit., p. 55.

<sup>579</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>580</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>581</sup> *Ibid.*, p. 121.

négarion dans l'écriture, et c'est parfois difficile, et il faut se défendre dans le champ de bataille qu'on a soi-même créé<sup>582</sup> ». Aux côtés de cet arc bandé se faufile également l'obsession de la poète de voir un chevreuil – son animal de prédilection – qualifié dans *L'autobiographie de l'esprit* comme étant à la fois près de soi et inaccessible<sup>583</sup>. L'arc et le chevreuil évoluant dans le même espace textuel, il est difficile, en tant que lecteur ou lectrice, de se défaire de l'image de la chasse, d'un chevreuil atteint par les flèches du même arc, d'autant plus que la narratrice de *Pourquoi faire une maison avec ses morts* s'identifie au *Cerf blessé* (1946) de Frida Kahlo<sup>584</sup>.

Fig. 1



Frida Kahlo, *Le cerf blessé* ou *le Petit Cerf* ou *Je suis un pauvre gibier*, 1946.

Dans cet autoportrait singulier, la tête de Frida Kahlo remplace celle d'un chevreuil ; le corps, lui, reste animal. Comme il est transpercé par neuf flèches, le thème de la blessure monopolise la toile. La proie regarde le spectateur ou la spectatrice (préalablement l'artiste qui était en train de la peindre) comme si elle était l'instigatrice, celle qui manie l'arme. L'animal se trouve

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>584</sup> « Légère, comme un *cerf blessé*, les pieds soulevés de terre, je traverse cette forêt d'arbres décharnés qui n'est pas le purgatoire mais l'arrière-plan de mon existence, celle où je ne suis pas parvenue à renaître, celle où je suis enfin décidée à partir. », *Pourquoi faire une maison avec ses morts*, *op. cit.*, p. 27.



dans une petite clairière, bordée d'arbres. En arrière-plan apparaissent un bout de lac et un ciel orageux. Au sol, une branche feuillue.

Si l'œuvre est reconnue par Turcotte, c'est qu'en investissant la forêt, elle cherche un espace où le temps se fige et où elle devient elle-même l'animal en question. La toile du cerf s'avère dès lors englobante et n'est plus seulement un objet de contemplation. Elle se moule à la vision et vice versa. Turcotte se fait l'écho du tableau. « Voilà pourquoi les animaux nous intéressent autant qu'ils nous inquiètent », avance la narratrice dans *Pourquoi faire une maison avec ses morts*, « ils sont la vie détachée de l'identité. Ils sont le miroir de notre *moi indéchiffrable*, d'une présence au monde déconcertante qui nous ramène inévitablement à l'idée de la mort<sup>585</sup> ». À la lumière de cette constatation, on peut se demander si *la poète* a tiré sur le chevreuil (image représentative de son *moi indéchiffrable*) pour le forcer à la regarder de face. Il se pourrait aussi que la rencontre avec le cerf soit plutôt celle d'une interrogation : c'est l'animal qui hypnotise la spectatrice ou le spectateur et impose ensuite sa vision des choses. Désormais, les rôles s'inversent. Malgré sa volonté, *la poète* n'est pas celle qui tire les flèches, mais plutôt celle qui les reçoit. Comme si elle se tenait devant un miroir maléfique. Dans *L'œil et l'esprit*, Merleau-Ponty écrit :

Le fantôme du miroir traîne dehors ma chair, et du même coup tout l'invisible de mon corps peut investir les autres corps que je vois. Désormais mon corps peut comporter des segments prélevés sur celui des autres comme ma substance passe en eux [...] <sup>586</sup>.

L'effet est semblable chez Turcotte. Placée devant son propre reflet, *la poète* tient l'arme, mais porte davantage la blessure. Et elle continue à avancer parmi les ronces. « Si les animaux savent vivre dans la forêt, me suis-je dit, c'est qu'ils savent aussi mourir. Parce que mourir, moi, je ne sais pas<sup>587</sup> ». Dans un rapport spéculaire, le chevreuil, défait de l'emprise de l'identité, a heureusement le pouvoir d'enseigner comment mourir et donc comment exister.

En revenant de la forêt (qu'elle porte en elle), *la poète* doit retrouver sa maison étrangère (qu'elle n'avait pas quittée). Elle ne rentre toutefois pas les mains vides, depuis qu'elle a subi une « métamorphose de l'être en sa vision<sup>588</sup> ». Elle a amassé sur le chemin du retour les cailloux laissés dans ses traces et développé des habiletés pour découvrir l'âme de la nature. *La poète* se construit

---

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>586</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 33-34.

<sup>587</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

<sup>588</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 28.

un petit jardin où elle tamise les pierres-mots recueillies en espérant dénicher une pépite brillante. « J'ai mis des heures à agencer ma collection de pierres devant la maison », écrit Turcotte. « Qui je suis est dans la manière d'agencer les pierres, d'accumuler les détails, de transformer des paysages en portraits, et des portraits en paysages<sup>589</sup> ». En dévoilant l'exigence de son travail, *la poète* montre que la création ne naît pas seulement de la solitude, mais aussi de l'exercice. La forêt a suffisamment perturbé son regard pour détacher son moi de l'identité.

Autrement dit, *la poète* se défait de ses idées préconçues et accueille le monde en son corps. Elle doit ensuite transmettre cette vision singulière en un acte créatif. Ainsi, elle ne se définit pas en fonction de son vécu ; elle est plutôt celle qui assemble avec patience les mots dans le but de déclencher des métamorphoses chez autrui. Telle est sa vocation. Pour ce faire, les paysages parviennent à ses yeux ; ses yeux définissent une vision ; cette vision se transmet à ses mains et ses mains, elles, transposent le tout en poésie. *La poète* décortique le monde. Elle perçoit, d'une part, ce qui, de ce monde, demande à être revu par l'écriture. Elle conçoit, d'autre part, ce qui de l'écriture doit être revu pour arriver à la poésie. Les poèmes seraient ainsi une vision du monde devenue autonome, impeccable. *La poète* dessine donc parmi les roches-mots des petites branches pour les unir. L'arborisation est, pour elle, un « prolongement de la main<sup>590</sup> » et une manière naturelle de lier les choses entre elles. De ces racines, des pousses surgissent parfois au travers du « terrain rocailleux – et tout à coup, au moment où l'on s'y attend le moins, les choses se mettent à pousser, à grandir, à vivre<sup>591</sup> ». De l'écriture poétique émerge alors une nouvelle flore. « Les poèmes sont des morceaux de temps sculptés dans l'espace<sup>592</sup> » à la manière des fleurs qui éclosent dans le jardin en défiant la mort. L'éloignement au cœur de la forêt a permis à *la poète* de prendre suffisamment de distance pour pouvoir revenir et donner naissance à un terreau singulier. « Écrire », affirme-t-elle, « c'est voir, et je me suis éloignée pour cela : voir, m'effacer, reculer, convoquer des images et marcher de côté<sup>593</sup> ». En prenant ce pas de côté, *la poète* a désormais la capacité de créer un monde qui est, lui aussi, tangentiel, comme il sera possible de le constater à la lecture du livre de poésie *Ce qu'elle voit*.

---

<sup>589</sup> Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*, op. cit., p. 14.

<sup>590</sup> Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*, op. cit., p. 28.

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>592</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>593</sup> *Ibid.*, p. 137.

## 5.2 CE QU'ELLE VOIT : LA CRÉATION D'UN MONDE FRONTALIER

Dans *Ce qu'elle voit*, la poète fait un voyage au cœur de villes réelles et imaginées, dévastées par la guerre, où la réalité des poèmes semble se fondre en un seul univers frontalier. Comme le titre l'indique, c'est la vision qui, dans ce livre, permet d'arriver à une forme de connaissance, d'expression totale. La poète habite l'espace et devient elle-même les villes de guerre, la zone désertique et le monde frontalier nouvellement constitués par l'écriture. Il s'agit d'une manière pour elle d'éviter de se perdre : en intériorisant les lieux, elle peut ainsi être à l'écoute de sa voix poétique. Dans *Autobiographie de l'esprit*, Turcotte aborde d'ailleurs sa fascination pour ces endroits limitrophes. Elle écrit : « J'aime néanmoins, ou peut-être tout à fait pour cette raison, les villages frontaliers. Je les aime comme on aime les morts, juste avant leur mort, et toujours dans le sillage après leur mort<sup>594</sup> ». Ce sont des funambules à la lisière du monde et de l'horreur. Plusieurs indices dans *Ce qu'elle voit* laissent entrevoir, dans ces villes qui n'en forment qu'une seule, la silhouette de Ciudad Juárez, au Mexique. Dans *Des os dans le désert*, Sergio González Rodríguez écrit que cette ville est « une zone frontalière, un tissu de forces centrifuges se dressant contre les normes et les institutions, un territoire suspendu entre quelque chose, le néant et la spoliation d'une minorité<sup>595</sup> ». Située près des déserts, cette zone frontalière engendre une grande mobilité de la population et est un lieu particulièrement dangereux pour les femmes. Depuis 1993, des centaines de filles sont enlevées, torturées, violées, tuées et abandonnées sur des terrains vagues. Elles sont surnommées par la communauté « les mortes de Juárez<sup>596</sup> ». Et des similitudes relient tous ces cadavres : jeans, chandail blanc, la manière dont les lacets des chaussures sont attachés. Turcotte fait d'ailleurs référence à ce détail anodin qui mène à la mort dans *Ce qu'elle voit* :

Le geste de défaire les lacets de ses souliers,  
L'excitation dans la gorge  
Sont désormais une façon d'attirer le danger<sup>597</sup>.

Le danger règne pour tout le monde dans cette ville frontalière, comme nous l'apprenons dans *La ville qui tue les femmes*<sup>598</sup>, en raison des cartels de drogue, des vols, de la corruption, mais jamais autant que pour les jeunes femmes circulant à pied dans les rues. Elles se rendent, pour la plupart,

---

<sup>594</sup> Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*, p. 40-41.

<sup>595</sup> Sergio González Rodríguez, *Des os dans le désert*, Albi, Éditions Passage du Nord-Ouest, 2007, p. 97.

<sup>596</sup> Marc Fernandez et Jean-Christophe Rampal, *La ville qui tue les femmes. Enquête à Ciudad Juárez*, Paris, Hachette Littératures, 2005, p. 13.

<sup>597</sup> Élise Turcotte, *Ce qu'elle voit*, op. cit., p. 21.

<sup>598</sup> Marc Fernandez et Jean-Christophe Rampal, *La ville qui tue les femmes. Enquête à Ciudad Juárez*, op. cit.

aux *Maquiladoras*, des usines à capitaux étrangers. Elles sont pauvres, donc sans valeur aux yeux des autorités. On les accuse souvent de mauvaise vie – un discours misogyne devenu routinier. Les investigations, les enquêtes tardent. De fausses hypothèses sont émises, de faux coupables sont mis derrière les barreaux. Et les filles disparaissent toujours. Les gens au pouvoir ont quelque chose à cacher ; ils manipulent les médias et ordonnent les assassinats de ceux qui les menacent. Ils véhiculent le mensonge. Au début des années 2000, le Mexique est devenu ce que Robert K. Ressler appelle une zone crépusculaire, une « quatrième dimension » où l'irréparable peut toujours se produire<sup>599</sup>. Ce sont les familles des mortes qui descendent dans les rues pour obtenir justice, avec les maigres moyens qu'elles ont. Encore une fois, dans cette œuvre aussi, il aurait lieu de se questionner à savoir pourquoi *la poète* adopte les drames d'autrui, alors qu'elle habite un pays lui-même reconnu pour la disparition des femmes autochtones. En effet, la « route des larmes », composée de 724 kilomètres sur la Yellowhead en Colombie-Britannique, ressemble étrangement à la frontière liminale du Mexique, en ce sens où les femmes en situation de vulnérabilité disparaissent sur ce vaste territoire.

Dans *Ce qu'elle voit*, *la poète* manifeste à sa façon en dressant un journal de son tourisme de l'horreur. Elle s'engage dans la quatrième dimension où plusieurs villes se touchent, pas seulement celles du Mexique. *La poète* note qu'il « y a quatre réalités cette fois. / L'ordre n'est plus une donnée satisfaisante<sup>600</sup> ». Il n'est donc pas surprenant de constater que le recueil de poésie *Ce qu'elle voit* est divisé en quatre parties : « Retour en guerre », « Orphelines », « Chiens du soleil », « Journal de la cité des mortes ». *La poète* parcourt un monde dont les frontières sont désormais floues et la population flottante. Dans son entreprise, elle ne met pas en danger son intégrité physique, comme toutes ces mortes, mais elle prend toutefois le risque immense de voir la mort en face.

### 5.2.1 La circularité hantée du départ et du retour

Dans « Retour en guerre », la première partie, *la poète* revient dans des lieux saccagés par les conflits armés. Son regard, comme le titre du livre l'indique, redonne une visibilité au disparu. D'emblée, dans ce parcours où s'entrecroisent villes de carnage et de catastrophes, elle se pose telle une revenante.

---

<sup>599</sup> Sergio González Rodríguez, *Des os dans le désert*, p. 84.

<sup>600</sup> Élise Turcotte, *Ce qu'elle voit*, op. cit., p. 36.

*El día del abrigo*, dit la fille dans la voiture  
Qui me conduit à l'aéroport.  
En effet, son manteau de luxe, sa fourrure  
Déconcertent la texture de la ville.  
Le trou des maisons m'aspire  
Pour la dernière fois<sup>601</sup>.

Par l'utilisation de la langue espagnole, on déduit que le sujet poétique quitte un pays étranger pour retourner chez elle. Ce poème aurait très bien pu clore le recueil, puisqu'il signe la fin du voyage. Il se situe pourtant dès le début, marquant le commencement de la fin ou la fin du commencement – une structure spiralaire qui témoigne de la hantise à l'œuvre. Cette première strophe donne également le ton à l'ensemble du livre de poésie : il sera question d'une ville, laquelle deviendra éventuellement plurielle, et de la manière dont elle aspire *la poète* par ses trous afin de lui faire voir d'autres dimensions. Dans son *Autobiographie de l'esprit*, Turcotte lie les fantômes aux cavités de la ville. Elle note : « Et je comprenais les fantômes, les trous par où s'enfuyait parfois toute une partie d'une ville<sup>602</sup> ». Elle rend compte des ruines urbaines qui s'articulent à l'extérieur, mais aussi à l'intérieur d'elle, d'où surgissent les spectres. La perception de *la poète* « repose sur une visibilité entière qui est à recréer, et qui délivre les fantômes captifs en [elle]<sup>603</sup> ». À travers cette douleur, c'est bien de ses fantômes dont il est question. En pénétrant dans ces villes, elle devient témoin d'un monde où l'histoire passée redevient présente. *La poète* n'a-t-elle pas déjà écrit que « le passé est présent, l'écriture, une manière de voir<sup>604</sup> ». L'espace qui l'entoure est doublé par l'invisible qui se charge précisément d'offrir une présence à l'absence.

Dans les autres strophes du même poème, une adresse à un « tu » amoureux est perceptible. Elle n'est pas seule à l'hôtel des Maria ; il y a cet homme à qui elle montre ses cahiers et aux côtés de qui elle observe les « signes désuets<sup>605</sup> » de la chambre. L'accumulation des indices (la langue, les lieux et la fête où « la décoration des crânes commençait<sup>606</sup> ») nous amène à penser qu'elle se trouve au Mexique, en plein Jour des Morts (*Día de los muertos*). Lors de cette fête, les crânes décorent les rues et cette forme inspire maintes friandises. Ils représentent non seulement les morts,

---

<sup>601</sup> *Ibid*, p. 9.

<sup>602</sup> Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*, p. 165.

<sup>603</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, p. 29-30.

<sup>604</sup> Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*, p. 42.

<sup>605</sup> Élise Turcotte, *Ce qu'elle voit*, op. cit., p. 9.

<sup>606</sup> *Idem*.

mais leur renaissance dans le monde des vivants. Contrairement aux célébrations chrétiennes, le Jour des Morts est joyeux; des dons d'objets, de fleurs et de nourriture sont déposés sur la tombe des morts, laquelle sert de table pour le festin. Les offrandes contribuent à combler les besoins du disparu dans l'au-delà et sont par la suite consommées en communion avec lui. Ce n'est pas dans la peur que la mort est ici reçue. Les gens vont même jusqu'à éclairer les tombes avec des chandelles ; la lumière dégagée de la cire se charge de guider les âmes vers les tombeaux<sup>607</sup>. Dans le même ordre d'idées, la narratrice, dans *Pourquoi faire une maison avec ses morts*, souligne cette commémoration festive où les tombes sont repeintes et où les morts sont convoqués avant de repartir pour le reste de l'année<sup>608</sup>. Puis, dans *Autobiographie de l'esprit*, c'est *la poète* cette fois qui fait référence à la fascination qu'elle porte pour cette fête mexicaine :

J'ai erré sur la grande *plazuela*, où l'on pouvait voir encore les vestiges de la fête des Morts qui avait eu lieu peu de temps avant : autels, tapis de roses d'Inde, figurines, crânes de sucre, offrandes pour ceux qui s'en sont allés et à qui on veut signaler sa gratitude : merci d'avoir vécu, et de revivre encore<sup>609</sup>.

Le premier poème dans *Ce qu'elle voit* est donc marqué par ce jour particulier où les morts reviennent sur terre, tandis que « les choses se dévoilaient / En suppliant silencieusement d'être ailleurs<sup>610</sup> ». Les apparitions ne sont toutefois pas perçues de manière positive par *la poète*. Les horreurs révélées témoignent de l'inquiétude des assassinées plutôt que de la ferveur des festivités. Ainsi, le matin est décrit comme étant pourri, alors que les « confettis brillants aux couleurs de la mort<sup>611</sup> » doivent être secoués pour poursuivre l'existence. Le poème se termine sur un sourire esquissé par *la poète* devant la fille au manteau venue la conduire à l'aéroport. Ce sourire énigmatique montre la manière dont *la poète* triche avec ses émotions. Elle ne semble pas techniquement vouloir sourire, mais doit le faire pour revêtir le masque de la politesse devant autrui. « Mon autre vie s'évaporant sans fracas / Dans le paradis de l'instant<sup>612</sup> » : ces deux derniers vers confirment la dissolution du passé dans le présent et d'une existence qui laisse place à une

---

<sup>607</sup> Il s'agit d'une paraphrase de l'article d'Éric Volant, « Mexique : Día de los muertos », *Encyclopédie sur la mort. La mort et la mort volontaire à travers les pays et les âges*, 29 juin 2012. En ligne : [http://agora.qc.ca/thematiques/mort/dossiers/mexique\\_dia\\_de\\_los\\_muertos](http://agora.qc.ca/thematiques/mort/dossiers/mexique_dia_de_los_muertos)

<sup>608</sup> Élise Turcotte, *Pourquoi faire une maison avec ses morts*, p. 56.

<sup>609</sup> Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*, p. 89.

<sup>610</sup> Élise Turcotte, *Ce qu'elle voit*, op. cit., p. 9.

<sup>611</sup> *Idem*.

<sup>612</sup> *Idem*.

autre dans cet instant éternel. S'il y a un paradis dans *Ce qu'elle voit*, c'est par la manière dont *la poète* reconsidère les morts, pris dans l'entre-deux, en leur rendant justice grâce à ses mots. Dans *Apophtegmes*, Zambrano précise que « dans l'acceptation du néant, l'enfer s'anéantit, il manque d'entité<sup>613</sup> ». Il devient alors possible d'entrevoir un monde meilleur.

### 5.2.2 Orpheline parmi les orphelins : se fondre dans l'absence de réponse

Dans la deuxième partie, intitulée « Orphelines », *la poète* a laissé le « tu » amoureux au cœur de la neige, même si elle continue parfois de s'adresser à lui. Elle se considère maintenant orpheline, à l'image des villes et des villages qu'elle entreprend de parcourir. Qu'elles soient noyées, immortelles, sans récit, les villes ainsi regroupées forment un univers singulier. « Toutes les villes se touchent et il y a une vie<sup>614</sup> », écrit *la poète*. Il n'y a plus de frontières entre la partie et le tout ; une porosité s'installe dans cette concentration urbaine à la limite de la vie et de la mort. Le monde créé devient dès lors central, en suspens du reste de la population qui divise habituellement ses territoires. La structure du livre de poésie se voit influencée par cette position liminaire habitée par le « je » hanté. Les démarcations entre les frontières sont presque absentes – d'où l'amour de Turcotte pour ces lieux contigus. Ainsi, dès son *premier jour* dans ce monde frontalier, *la poète* entre dans une église pour questionner les habitants des maisons détruites :

Je n'entends pas de réponse, je me fonds dans leurs paroles.  
Les oiseaux picorent des miettes de pain sur le sol.  
La terre tremble à nouveau<sup>615</sup>.

L'église apparaît comme un lieu intouché par la guerre ; elle réunit l'ensemble de la communauté, laquelle est guidée par une même foi. L'église est aussi une entrée dans la poésie, une messe particulière dont les poèmes constituent les prières<sup>616</sup>. En ce lieu de silence, *la poète* pose des questions aux fidèles, mais ne parvient pas à déceler leurs réponses. Elle vibre tout de même à leur récit et comprend que les oiseaux, en dépit de leur fragilité, peuvent désormais déclencher des tremblements de terre.

---

<sup>613</sup> Maria Zambrano, *Apophtegmes*, Paris, José Corti, 2002, p. 25.

<sup>614</sup> Élise Turcotte, *Ce qu'elle voit*, op. cit., p. 23.

<sup>615</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>616</sup> « Je pense aux croix roses et je ne vais plus à la messe de ma poésie. » (*CQV*, 33), « Les prières de poèmes quand je rêve à mes dents qui tombent. » (*CQV*, 25)

### 5.2.3 La contre-allée de la mort

Dans la partie intitulée « la contre-allée de la mort », les habitants, muets, croisés sur le chemin de *la poète* sont ceux de « Nulle Part<sup>617</sup> ». Ce Nulle Part désigne un endroit, un *non-lieu* à circonscrire<sup>618</sup>. En marquant ce *non-lieu* par des majuscules, Turcotte rebaptise l'absence de manière à la présenter comme une ville en soi. Nulle Part est aussi une contre-allée, c'est-à-dire un passage de la mort investi par *la poète*, qui ne ferait pas partie des cartes géographiques du monde. Pour accéder à ce lieu, elle a dû abandonner le nid confortable de l'amour – l'abri créé par Dieu – afin de rechercher les promesses de vie dissimulées sous la cendre des homicides.

La contre-allée est aussi le couloir de l'éternité, qu'elle tente de déchiffrer en lisant les « lettres immortelles » (*CQV*, 16) volées au musée. À force de fouiller les mots à travers l'horreur, elle développe une grande fatigue, d'autant plus qu'ainsi engagée dans cette traversée, *la poète* voit les frontières entre l'intime et le public se fondre l'une dans l'autre. Elle devance dès lors sa propre fiction : « Je trafique comme on trafique », écrit-elle, « je suis tous les autres<sup>619</sup> ». Difficile, dans ces derniers mots, de ne pas entendre le célèbre « Je est un autre<sup>620</sup> » de Rimbaud, où l'identité est reléguée à celle d'un étranger. Dans la formule de *la poète*, il y a toutefois quelque chose de plus englobant : le « je » revêt la possibilité de la pluralité, il est le monde frontalier. L'extérieur et l'intérieur n'étant plus clairement distinguables, un mouvement spiralaire se crée dans l'écriture poétique. *La poète* ignore où cette circulation commence et où elle s'achève, à l'image de « milliers d'insectes près d'une fontaine de sang » (*CQV*, 23). Elle sait toutefois que la nature de ce processus modifie son regard ; ses paupières désormais décousues permettent à sa rétine de graver ce qu'elle regarde. Ainsi, elle voit le périssable, la mort qui s'empare de la vie. Elle voit également comment cette même mort peut renaître et errer aux côtés des vivants, tous les deux dérivant dans un pan de l'Histoire.

Les images de mort que *la poète* cherche à décrire se trouvent hantées par la survivance. Quand elles sont dépliées sur la page, elles arrivent en mille pièces avec « la peau qui décolle<sup>621</sup> ». Ces images évoluent toutefois au fil de sa traversée du monde frontalier où elle tente de redonner une mémoire aux victimes en leur absence, plutôt que de s'attarder « aux soldats avec leurs syllabes

---

<sup>617</sup> Élise Turcotte, *Ce qu'elle voit*, op. cit., p. 19.

<sup>618</sup> Ou, comme l'affirme René Lapierre, « *Nulle part* n'existe que pour celui / qui a quelque chose à dissimuler. », *Adieux*, Montréal, Les Herbes rouges, 2017, p. 310.

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>620</sup> Lettre de Rimbaud à Paul Demeny, 15 mai 1871.

<sup>621</sup> Élise Turcotte, *Ce qu'elle voit*, op. cit., p. 26.



enfouies / Dans le sexe<sup>622</sup> ». Si elle a dû mourir pour déambuler dans le couloir de l'éternité, elle renaît toutefois au rythme de ses métaphores.

Selon Merleau-Ponty, la vision de l'artiste est toujours « une naissance continuée<sup>623</sup> » en raison de la concentration du visible qui permet chaque fois une remise au monde. Dans le cas de Turcotte, sa renaissance renforce néanmoins son statut d'orpheline. Elle est vivante, mais bien seule au sein de la déchéance. Heureusement, elle parvient parfois à décrire un bonheur, comme un spectre devenu un ange et qui trône au sommet des oubliés.

#### 5.2.4 La possibilité de l'adresse à l'homme amoureux

Même si elle a quitté le « tu » amoureux, elle continue de le convoquer lors de sa traversée qu'elle entame comme « une huître dans une mer polluée<sup>624</sup> ». L'homme est un point de repère auquel elle est attachée, particulièrement quand le monde fléchit. Il se présente comme un confident, capable de l'arracher temporairement à son présent : « Reviens, me dis-tu aussi, / Sors de tes villes assiégées<sup>625</sup> ». Mais peut-elle revenir d'un lieu où elle circule comme une revenante ? Elle a pourtant essayé de passer par le ciel, d'avoir une vue de haut, en étant en dehors du monde. Elle doit toutefois admettre qu'en refusant de vivre sur la terre, parmi le désastre, elle se maintient dans l'ignorance. *La poète* accepte la mort comme le fondement de son nouveau monde frontalier et refuse de le fuir en retournant vers son amoureux. Leur relation reste toutefois du côté du souhait improbable. Ce fait apparaît notamment par l'utilisation du conditionnel : « J'aurais écouté ton cœur dans la province de la nuit. / J'aurais ensuite ramassé des colliers et refait le trajet du gouffre<sup>626</sup> ». Or, malgré ses tentatives d'extériorisation du dedans, elle s'enfonce plus encore dans les paysages aux allures de marécage. Elle est ravagée. L'homme en vient lui-même à se perdre dans ces images de marées et de noyades. Tous les deux vivent, selon sa perception, en *zone de guerre*. Lorsque *la poète* le convoque, c'est aussi par essoufflement devant l'horreur livrée à ses yeux. Elle lui demande une pause, un repos, où celui-ci aurait dorénavant le rôle de dissenter sur la mort :

Mais parle-moi de la mort que mes yeux se reposent.  
Un seul être parmi les êtres :

---

<sup>622</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>623</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, p. 32.

<sup>624</sup> Élise Turcotte, *Ce qu'elle voit*, op. cit., p. 32.

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 17.

Parle-moi du dernier souffle d'un seul être dans une chambre.  
Parle-moi d'un corps qui se vide de sa flamme.  
Parle-moi de sang qui coule, de larmes qui prient.  
Descends dans la rue.  
Je t'envoie une photo de l'oubli<sup>627</sup>.

Dans ce monde où la langue est morte et où il faut écrire dans la poussière, elle ne souhaite pas mettre fin au récit des disparus. Elle veut toutefois en modifier le cours en ordonnant au « tu » de lui raconter une mort douce, loin des décombres qui abîment les yeux. Elle veut que l'attention soit portée sur une seule personne, dans un lieu intime. Elle est fatiguée des morts collectives qui gonflent les statistiques en ne laissant pas de place aux émotions. Elle aimerait assister au dernier souffle d'une mort naturelle. Sans éclaboussure de sang. Les larmes abreuveraient les poèmes. Mais l'amoureux ne peut descendre dans la rue puisqu'il n'habite pas la même réalité. Une photo lui rappelle donc les horreurs restées en suspens le temps d'une strophe.

Dans un autre poème, *la poète* se propose d'alimenter l'imaginaire de son amoureux et de lui transférer une part de honte : « Ce que je vois te nourrira<sup>628</sup> ». Si l'homme a le don de la parole, cette dernière devient presque inutile dans ce monde frontalier où règne le « son du plus-rien<sup>629</sup> ». Même si elle lui a proposé de réécrire l'histoire afin qu'elle puisse se reposer, il n'en reste pas moins que ses mots sont malvenus et que leurs réalités respectives sont en décalage :

À moi, jusqu'à l'aube, tu as parlé l'autre langue.  
Tu défendais la vie forte, les images à gué.  
J'ai laissé ton espoir glisser<sup>630</sup>.

Comme un point d'appui, il demeure avec elle jusqu'à ce qu'elle voie la lumière à travers une nuit empiétant souvent sur le jour. Il lui a parlé l'autre langue, c'est-à-dire celle qui prend parti pour la vie, mais nie pour ce faire l'expérience de la mort. Contrairement aux images marécageuses dans lesquelles *la poète* s'enfonce la plupart du temps, l'homme convoque des métaphores où il est possible de passer d'une rive à une autre, sans se tremper. Des écarts se creusent entre eux, puisque celui-ci ne parle pas en connaissance de cause. L'homme étant pris dans ses privilèges, il n'arrive

---

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>629</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>630</sup> *Ibid.*, p. 29.

pas à dénoncer le mal qui lui est donné à voir. Il tente même de l'objectiver, sans l'emprise de l'affect. Pour cette raison, *la poète* renie le pays de l'homme qui, quotidiennement, rejoue la même comédie, alors qu'elle patauge dans la pire des tragédies.

### 5.2.5 L'impuissance de la justice divine

Outre les discordances entre les deux, l'homme offre tout de même la présence d'une altérité. Il représente non seulement l'amour, mais aussi la possibilité d'une écoute alors que *la poète* circule sur les temps du néant. *La poète* pense que cette passion suffit, jusqu'à ce qu'elle croise « Personne au bout du tunnel<sup>631</sup> ». C'est Dieu qu'elle renomme ainsi pour montrer au grand jour sa futilité et l'absence de justice divine dans les rues du monde frontalier. Car, même si elle peut s'adresser à lui, Dieu reste pourtant impuissant devant les violences. Il a beau construire un abri où loger le cœur et les fillettes qui meurent, il recherche toutefois un « Nouveau Monde / né dans le souterrain<sup>632</sup> », ce qui est inconcevable à ce moment pour *la poète*. Elle ne peut pas envisager la continuation d'une autre vie dans cette histoire de destruction sans fin. La référence au recueil de poésie *La Rose de personne* (*Die Niemandrose*) de Celan saute aux yeux. Celui-ci s'adresse à Personne sous la forme d'une prière dans son poème *Psaume*. Selon Philippe Lacoue-Labarthe, la substitution du mot Personne à Dieu, dans *La poésie comme une expérience*, ne relève pas de l'ironie dans la poésie de Celan, mais plutôt d'un grand désespoir. Il note que Dieu est devenu anonyme et qu'il doit par conséquent être reconsidéré : si Personne a créé les êtres, dès lors ils appartiennent au gouffre. « Substituer Personne à Dieu », écrit-il, « c'est révéler, de manière fulgurante, que "Dieu" n'est ou n'était pas un nom. Il y a, dans ce poème, quelque chose d'apocalyptique<sup>633</sup> ». Si Turcotte n'invoque pas de Dieu rebaptisé dans *Ce qu'elle voit*, elle souligne le versant dantesque de sa présence, voire de son absence, dans les villes. Au même titre que *la poète*, Dieu peut voir puisque ses paupières sont ouvertes. Il ne possède toutefois pas comme elle le pouvoir de nommer et de rendre ainsi justice aux morts, lui-même n'ayant pas de nom. Il se situe du côté du visible sans pouvoir le reconduire vers du lisible puisque sa « langue, c'est le silence vrai désert<sup>634</sup> ». Et comment pourrait résonner une voix en plein désert ?

---

<sup>631</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>633</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois, 2004, p. 106.

<sup>634</sup> Élise Turcotte, *Ce qu'elle voit*, *op. cit.*, p. 30.

Cette affirmation de la langue silencieuse de Dieu rejoint ce que Lacoue-Labarthe note dans le poème de Celan, soit une accusation de dernier recours devant l'inévitable. *La poète* n'écrit-elle pas « (Je t'accuse, toi et les autres)<sup>635</sup> », au sujet d'une jeune fille qui se meurt ? Il faut savoir nommer pour assurer la survie, même ce qui n'a plus de nom, et réparer de la sorte les faux plis de la guerre. *La poète* erre donc dans les villes en confirmant son choix de l'ici plutôt que de l'ailleurs. Elle cherche toutefois à cacher son pouvoir, qui consiste à rendre lisibles les choses. Dans ce monde de haine, taire les alliances avec la vie et dissimuler le désir de porter secours s'avèrent indispensables :

Je suis ici, je cache mes liens avec les mots,  
Je suis dans la ville où on ne pleure pas.  
J'ai tout essayé.  
Je le dis à Personne qui tremble sur le mirador.  
Mirador. Le mot d'hier, le navire, la contre-allée.  
Je chante à l'oreille de Personne, pleurer, non, je chagrine son corps,  
Nous disparaissions à la frontière du monde le plus sale<sup>636</sup>.

Avant de parler pour la première fois à Personne, elle doit d'abord avouer son échec. Elle n'a pas sauvé les disparues. Une prière adressée à Personne est de toute manière impossible, lui-même ne pouvant pas intervenir depuis son poste d'observation. Seule devant la mort, *la poète* emprunte la voie du poème pour attester du cycle infernal de la destruction.

Dans le dernier texte de cette suite, c'est toutefois l'ailleurs qui l'emporte. Devant le désastre, *la poète* choisit de disparaître du monde frontalier avec Personne et va même jusqu'à couper par le « Paradis<sup>637</sup> ». Cet endroit se présente comme un autre lieu perdu, né de la disparition de l'enfer. Si le paradis et l'enfer se détournent du monde frontalier, assisterons-nous à la naissance d'un espace où les noms pourraient être éternellement sauvés ?

### 5.2.6 Les pages envolées du journal

Dans la troisième partie, intitulée « Chiens du soleil », quatre poèmes en italique forment une suite poétique qui semble poursuivre l'épisode du départ de l'aéroport, dont il a été question en début de chapitre. Les pages des cahiers qui font office de journal montré au « tu » sont cette

---

<sup>635</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>637</sup> *Ibid.*, p. 36.

fois envolées, ce qui n'empêche pas *la poète* de continuer à penser à la mort. C'est le « tourniquet pour l'allée<sup>638</sup> » qui donne accès à un paysage mortifère. Objet singulier, le tourniquet est à la fois barrière et approbation du passage. Il permet de traverser, mais empêche de rebrousser chemin. Et seuls les privilégiés peuvent l'emprunter, comme ceux qui se rendent au Nouveau Monde. A contrario, l'allée, qui est chez Turcotte une contre-allée, charrie toujours l'idée du retour. *La poète* revient dans un lieu où le soleil pèse, où il y a une « moisson d'images séchées<sup>639</sup> ». En cette journée de chaleur, les images récoltées risquent de se rompre dans les mains de la paysanne des mots, même en plein cœur de la ville. Comme les récoltes de l'œil, la ville dans laquelle elle déambule est « maintes fois détruite et reconstruite<sup>640</sup> ». *La poète* fait le choix de rester pour fouiller les décombres, malgré la haine qui l'habite et le sable du désert qui se loge dans ses yeux. Elle écrit : « J'aurais pu être ailleurs, / Ailleurs c'est encore parler au continent qui me touche<sup>641</sup> ».

À l'intérieur du monde frontalier, il n'y a pas de fuite possible. Il vaut mieux investir l'ici. De toute manière, dans ce nouveau lieu, la mer est morte depuis longtemps ; il n'y a donc pas de profondeurs pour distinguer les continents qui n'en forment qu'un seul. La ville désertique inspire paradoxalement la noyade puisqu'elle est « tranquille comme une automobile qui sombre dans l'eau<sup>642</sup> ». Les chiens, bien qu'ils soient maigres, semblent être la seule image qui puisse traverser vers l'autre monde sans risque<sup>643</sup>. *La poète* s'enfonce avec haine dans une tombe en espérant clore le dossier. « Un jour, tu devras placer deux chiens de poterie / Enlacés dans ma tombe<sup>644</sup> », ajoute-t-elle, en s'adressant à son amoureux. On prétend que deux statues de tigre, chacune posée de son côté respectif de l'entrée d'une maison, indiquent que la demeure du propriétaire est entièrement payée. Deux chiens ainsi placés dans sa tombe signifieraient qu'elle aurait gagné sa place au sein des morts ; leur enlacement représenterait toutefois l'impossibilité de franchir l'entrée vers l'autre monde. Dans la tradition occidentale, le chien est également un psychopompe, c'est-à-dire un être symboliquement capable de faire passer de la vie à la mort. Si les tigres sont généralement en marbre, ou dans tout autre matériau susceptible de témoigner de la richesse du propriétaire, les chiens, eux, sont en poterie, issus du travail précaire des mains.

---

<sup>638</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>639</sup> *Idem.*

<sup>640</sup> *Idem.*

<sup>641</sup> *Idem.*

<sup>642</sup> *Idem.*

<sup>643</sup> Dans son roman *La maison étrangère*, Élise Turcotte affirme que « Jim avait toujours décrit les chiens comme des animaux vivant entre deux mondes », p. 179.

<sup>644</sup> Élise Turcotte, *Ce qu'elle voit, op. cit.*, p. 40.

*La poète* assiste à une exposition qu'on devine être sur les mortes de Ciudad Juárez, notamment par l'indice des « Croix roses plantées dans le désert<sup>645</sup> ». La référence à l'événement du champ de coton en 2001, où huit corps de femmes avaient été retrouvés en bordure de la route, est explicite<sup>646</sup>. Une croix rose pour chacune des disparues avait été plantée sur les lieux du crime, dans ce « cimetière clandestin<sup>647</sup> », avec leur nom et quelques fleurs. Dans ce monde où *la poète* continue d'être une revenante, elle voit les pages du journal envolées. La mort se donne cependant à lire dans toutes les sphères de son voyage. Le récit ainsi disparu, c'est autrement qu'elle doit écrire le journal de la cité des mortes qui suit dans la quatrième partie, la forme canonique étant désormais impossible.

### 5.2.7 Du journal réel de Richie au journal poétique de la cité des mortes

Vers la fin des années 1995, une enveloppe est découverte dans une poubelle au centre-ville de Ciudad Juárez avec, à l'intérieur, une série de feuilles qui relatent les meurtres de plusieurs jeunes, accompagnées de dessins macabres. Dans *La ville qui tue les femmes*, les auteurs écrivent :

Les faits narrés sont horribles et reprennent de manière très précise un certain nombre des violences infligées à une partie des victimes retrouvées dans les terrains vagues ou dans les *colonias* les plus proches du désert, comme Lomas de Poleo ou Lote Bravo : seins arrachés, étranglements, coups sur diverses parties du corps, etc<sup>648</sup>.

Les pages, signées par Richie, sont promptement récupérées par la presse qui lui donne le nom du « Journal de Richie ». Dans le domaine des lettres, le journal est une pratique d'écriture à priori non destinée à la publication ni adressée à un destinataire. Il est habituellement préservé du regard des autres en raison des renseignements personnels qu'il contient et sur lesquels il est possible de faire retour dans l'optique d'une analyse de soi. Si l'objet jeté à poubelle est généralement détruit, il est possible maintenant qu'il soit récupéré. Caché parmi les déchets, le journal de Richie porterait-il l'espoir de sa propre survie ? Ce choix est peut-être moins anodin qu'il ne paraît considérant l'intérêt des médias pour ce sujet des plus macabres. Ce geste particulier de relâcher le journal signe désormais l'horreur non seulement dans l'intimité, mais aussi dans la collectivité. La

---

<sup>645</sup> *Idem*.

<sup>646</sup> Sergio González Rodríguez, « Champs de coton », *Des os dans le désert*, p. 238.

<sup>647</sup> Marc Fernandez et Jean-Christophe Rampal, *La ville qui tue les femmes. Enquête à Ciudad Juárez*, p. 262.

<sup>648</sup> *Ibid.*, p. 68.

responsabilité éthique de l'écriture est cependant détournée pour être ici mise au service d'atrocités. Le rituel quotidien du journal est investi pour des meurtres au lieu d'explorer, par exemple, une profonde blessure intime.

En terminant la quatrième partie par « Journal de la cité des mortes », *la poète* renverse les rapports de force. Ce ne sont plus les assassins qui donnent à voir une organisation, mais plutôt l'espace de Ciudad Juárez qui commande la vision singulière de *la poète*. Les meurtriers perdent ainsi le contrôle du sens ; c'est un voir habité par la compassion qui se manifeste désormais. Les mortes peuvent donc réapparaître, libérées de leur représentation morbide et sérielle. Merleau-Ponty contestait d'ailleurs cette voyance « qui nous rend présent ce qui est absent » tout en la décrivant comme « une percée vers le cœur de l'Être<sup>649</sup> ». L'entrée de *la poète* dans la cité des mortes lui permet d'atteindre une vérité poétique. Les mortes ne sont plus des descriptions, des croquis ni des cadavres oubliés dans le désert. Elles sont visibles, authentiques, loin du mensonge préalablement construit par les enquêtes policières et des portraits grotesques peints par les médias. D'ailleurs, elles n'ont pas attendu *la poète* pour l'être : leur humanité était là avant.

### 5.2.8 La mainmise sur le désert et la disparition des filles

L'entrée dans la cité des mortes se fait sous une luminosité incertaine, au moment où la nuit tarde à devenir l'aube. *La poète* prend alors conscience du cauchemar tapi dans le désert. Le cauchemar est ici à entendre dans les deux sens du terme. D'une part, le rêve angoissant difficilement distinguable de la réalité, du réel qui chaque fois surprend en toile de fond. « Il y a toujours d'insensés morceaux de réalité à assembler<sup>650</sup> », écrit *la poète*, pour réussir à établir du sens. D'autre part, les actions des meurtriers qui la tourmentent et participent de cette atmosphère cauchemardesque. L'entrée dans la ville est d'ailleurs marquée par un Christ agonisant dont le regard est « perdu noir aux limites du désert<sup>651</sup> ». Cette représentation du sauveur élevée par des hommes marque la frontière. Personne, lui, n'a plus aucun pouvoir dans ce monde. Faut-il s'étonner que la figure de résurrection censée veiller sur les vivants détourne son regard des atrocités et se concentre sur son propre sacrifice ? En pénétrant dans la ville, *la poète* prend le relais et observe avec attention la circulation des assassins, puis perçoit les silhouettes mutilées des femmes

---

<sup>649</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, p. 41.

<sup>650</sup> Élise Turcotte, *Ce qu'elle voit*, op. cit., p. 54.

<sup>651</sup> *Ibid.*, p. 44.

ensevelies sous le sable. Elle devient le témoin privilégié d'une géographie « armée<sup>652</sup> », qui porte en elle un détonateur susceptible de déclencher des désastres.

À l'image du territoire, certains hommes détiennent aussi des armes qu'ils utilisent régulièrement pour *la chasse aux biches*. Ne pouvant pas noyer leur proie puisque le Rio Bravo est asséché, ils les accumulent en surface comme des trophées. « Quand ils reviennent de chasse / la frontière reste ouverte<sup>653</sup> » à l'image d'une plaie. Les disparitions se répètent comme un sujet qui n'arrive pas à se clore, tandis que les fantômes des chiens errent dans le désert.

Mais à qui appartient ce territoire ? Les femmes qui y vont travailler doivent affronter un véritable barrage d'hommes – un pont payant pour la quatrième dimension – d'où elles risquent de ne jamais revenir. Cet endroit, qui se transforme en lieu pour la chasse la nuit, est décrit comme des « lagunes noires aux fantômes hurlants<sup>654</sup> ». Les spectres des filles assassinées émergent des étendues désertiques avec un cri collectif.

### 5.2.9 Le regard de la poète : la communion de l'invisible et du visible

Les fantômes ne sont visibles que par *la poète*, dans ce monde où règne l'indifférence. Pour le reste de la population, les filles disparues demeurent invisibles. Elles sont pour la plupart réduites à des ossements, à des crânes à reconstruire, à des pièces à conviction stériles. L'espace désertique participe de la dissimulation dans cette « sous-guerre<sup>655</sup> » où des étendards ont été mis dans le ciel et où les mortes sont condamnées à traîner leur souffrance. Leurs os sont poussés par le vent dans les fossés ou dans « de petits buissons secs / aujourd'hui brûlés par le soleil<sup>656</sup> ». Pour *la poète*, la géographie frontalière du désert forme un grand cimetière à l'intérieur duquel il y a d'autres cimetières, plus anonymes, comme le champ de coton. Dans le regard de *la poète*, les mortes survivent au travers des tombes de sable :

Les filles ensevelies dans le désert de Chihuahua  
attrapent une main crachée par le soleil cruel  
et les pillers de tombes de l'ancien monde<sup>657</sup>.

---

<sup>652</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>653</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>654</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>656</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 52.



La lumière réussit à se faufiler entre les étendards des hommes pour apporter son secours. Si Personne cherchait des souterrains dans le monde frontalier, les pilleurs, eux, refusent la fuite et entreprennent des démarches pour exposer les os sur « la table de nuit<sup>658</sup> ». Ils veulent trier l'obscurité, résoudre les crimes grâce aux indices récoltés et montrer que le paysage peut être de connivence avec les mortes errantes. Leurs vêtements ne témoignent plus seulement des horreurs commises, mais ils révèlent des identités, ils font acte de mémoire. Les prénoms qui ressurgissent évitent de se dissoudre dans la peur et de se soumettre au regard des tueurs qui aiment passer « du silence à la terreur / de la terreur / au silence<sup>659</sup> ». La poète tient à décrire l'insoutenable dans le but d'atteindre la vérité. L'avenir subsiste dans la main d'une fillette encore vivante et il faut éviter qu'elle subisse le même sort que ses sœurs.

Au moment où *la poète* circule à Ciudad Juárez, la mort est déjà passée. Turcotte ne cherche rien de macabre dans sa traversée. Elle arpente seulement un espace vide qui demande un témoin pour le saisir, même de manière intime, par le langage :

C'est vrai que tous mes projets pendant un certain temps ont mis en scène la mort, des morts, même des mortes de Ciudad Juárez. Mais je ne vois rien de macabre là-dedans. Je ne collectionne pas les squelettes. Je ne hume pas l'odeur des cadavres. Je n'aime pas la pourriture. Peut-être que je fais seulement parler, juste pour moi, pour l'entendre, un monde à côté<sup>660</sup>.

*La poète* ne récolte pas les os pour en faire une collection ni pour se complaire parmi les cadavres. Elle est présente, tout simplement. La mort a capté sa sensibilité et lui a intimé l'ordre d'écrire. *La poète* accueille donc les mortes qui ne savent pas où aller et qui viennent à elle pour cesser d'errer. Elles habitent sa maison d'écriture, alors que *la poète* continue de scruter le monde et d'appréhender le sens :

[...] la vérité est quelque part, là. Ou mieux encore, la vérité est disponible. Prête à dire quelque chose qui n'a pas encore été dit, c'est-à-dire qui sera révélé dans la forme que j'ai choisie. Et voilà comment je vois mon rapport avec elle : comme un plongeur qui entre et sort de l'eau, j'écris en marchant sur une route, il y a de la lumière ou pas, en général, pas beaucoup, je cherche des indices d'humanité, je note des circonstances humaines et animales, je flaire des traces, des pas, et parfois je pénètre dans l'ombre de la vérité. J'en sors avec une

---

<sup>658</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>659</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>660</sup> Élise Turcotte, *Autobiographie de l'Esprit*, op. cit., p. 59.

photographie du monde où la réalité exprimée est celle d'une présence instantanée, totale, vivante. C'est celle d'un monde recréé<sup>661</sup>.

Si le sujet poétique semble maître de sa traversée, une intuition le précède, voire le possède. Dans *Apophtegmes*, Zambrano rappelle la filiation spectrale de la vérité : « Parce que la vérité arrive, vient à notre rencontre comme l'amour, comme la mort, nous ne nous rendons pas compte qu'elle nous assistait avant d'être perçue, qu'elle avait été avant tout sentie et même pressentie<sup>662</sup> ». *La poète* abonde dans cette direction lorsqu'elle mentionne que la vérité est là, qu'elle ne demande qu'à être transcrite. Ainsi, quand elle abandonne le journal en fin de parcours dans *Ce qu'elle voit*, elle ne se sent pas seule. « Écrire un journal : de toute manière, quand on écrit, il y a toujours quelqu'un derrière notre épaule qui regarde<sup>663</sup> ».

*La poète* est témoin du monde, avec ce qu'il comporte de beautés et de laideurs. Le journal qu'elle laisse aux lecteurs et aux lectrices renforce cette idée d'un nouveau monde possible, basé, contrairement à celui du « Journal de Richie », sur une éthique de la vie et de la sororité. Lors du chapitre suivant, en guise de conclusion de mon essai, on verra justement en quoi l'écriture de la poésie est une profession de foi, mais aussi un don offert à la collectivité pour partager une douleur qui est la nôtre et qui ne l'est pas et ainsi mieux nous penser dans cette humanité hospitalière.

---

<sup>661</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>662</sup> Maria Zambrano, *Apophtegmes*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>663</sup> Élise Turcotte, *Le bruit des choses vivantes. L'autobiographie : la création d'un langage. Essai et fiction*, p. 294.

## CHAPITRE DERNIER

### DÉPOSITAIRES

Aujourd'hui pourtant je renonce à chercher le fantôme  
Car, vide de tout réconfort, son immensité me consterne,  
Et toutes les visions surgies, qui se succèdent par légions,  
Rapprochent le monde irréel de trop inquiétante manière.

- Emily Jane Brontë, *Poèmes*

Et puis  
mieux vaut ne pas y croire  
à ces histoires  
de revenants  
plus jamais vous ne dormirez  
si jamais vous les croyez  
ces spectres revenants  
ces revenants  
qui reviennent  
sans pouvoir même  
expliquer comment.

- Charlotte Delbo, « Prière aux vivants pour leur  
pardonner d'être vivants »

Pour conserver un grain d'espoir  
au tréfonds de la démence  
sur quelle foi  
pouvons-nous maintenant  
prendre appui ?

- René Lapierre, *Les adieux*

Dans le prologue, les spectres ont été désignés comme des figures qui hantent la littérature depuis son origine. Chacun cherche à cerner du mieux qu'il peut les spectres de son époque : Shakespeare et son œuvre *Hamlet*, par exemple. Mais derrière ces fantômes, il peut y en avoir d'autres. Ces mêmes spectres se redéfinissent au cours des générations pour finalement nous donner accès à la capacité créatrice spectrale des femmes. Virginia Woolf avait inventé, dans son essai *Une chambre à soi* (1929)<sup>664</sup>, une sœur fictive à Shakespeare nommée Judith. Cette sœur avait le même talent que son frère, le plus grand des poètes de langue anglaise. Elle était toutefois née dans un milieu différent, c'est-à-dire avec des ressources non équivalentes à ce dernier. Disparue sans écrire un seul mot, elle est tout de même consacrée poétesse par Woolf, laquelle prend en considération ce qu'elle aurait pu devenir si elle avait eu les mêmes privilèges que son frère. Pour la célèbre autrice, cette morte est encore vivante. Elle est une figure spectrale qui revient hanter les femmes en leur rappelant le risque qui pèse sur elles. Il reviendrait aux héritières de lui redonner sa force d'écrire en se mettant elles-mêmes dans des conditions qui permettent la venue scripturaire. Le processus est simple pour la faire apparaître, mais complexe à la fois : il faut la solitude et le temps, puis l'argent que nécessitent ces deux exigences. À cela s'ajoute le courage de mettre ses pensées, sa réalité et son rapport au monde sur le papier. Les femmes pourront ainsi faire revenir la sœur de Shakespeare qui n'est pas la seule à avoir subi ce sort au fil des siècles. On lit qu'elle avait également des devancières, soit une lignée entière de revenantes. L'écriture étant un travail ardu, c'est avec beaucoup d'acharnement que les femmes pourront redonner à Judith la possibilité de revivre à travers les mots. Ce même travail est peut-être plus important que la chambre à soi et la liberté monétaire, tel que le conclut Woolf. Écrire, dit-elle, est nécessaire, même s'il faut le faire dans l'obscurité et dans la pauvreté la plus totale.

La réflexion autour de l'acte de création chez quatre *poètes* québécoises m'a permis de circonscrire une (h)anthologie au féminin où la sœur de Shakespeare, désormais revenue, atteste le pouvoir de hantise des femmes. Une fois qu'elles ont enfanté le spectre de *la poète*, comment dès lors font-elles entendre la voix de la mort qui prend naissance dans leur corps ? De quelle manière éprouvent-elles les opérations occultes ? J'ai tenté de montrer la façon dont le « qui je suis » initial des *poètes* est poursuivi par une hantise plus grande encore qui se traduit par « qui me poursuit » au moment d'écrire. Devant le poème, la connaissance du « moi » n'est plus signifiante, seulement le non-savoir des spectres est sujet à révéler les *poètes* à elles-mêmes. Autrement dit, l'ego ne peut

---

<sup>664</sup> Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Paris, 10/18, 1929, p. 170-171.

plus servir celles qui s'absentent pour ressurgir différemment dans la langue. Peut-être faut-il mourir symboliquement à plusieurs reprises pour en venir à entendre convenablement la voix des morts en nous ? Ces mêmes *poètes* ne possèdent pas les entités fantomatiques, mais se trouvent plutôt possédées par elles. Ces dernières peuvent ainsi leur donner la possibilité d'exister dans la forme du poème qui, à son tour, sera peut-être une révélation pour les lecteurs et les lectrices.

Les quatre *poètes* à l'étude sont traversées, dans un premier temps, par une voix « qui ne retient de la mort que ses plus exigeantes figures<sup>665</sup> » et à qui elles offrent, dans un deuxième temps, une matérialité par le texte. Le poème est la matière de la hantise qui parcourt le corps des *poètes* en se métamorphosant ensuite en un instant de grâce. Il est, entre autres, possible de distinguer les figures suivantes : l'endommagée, l'archéologue de l'intime, la funambule et l'hôtesse. L'endommagée est celle dont la douleur, à la fois physique et psychique, divise son corps, en la laissant dans un espace incertain. Sa blessure lui permet de créer une œuvre poétique intouchée. L'archéologue de l'intime, quant à elle, fouille les strates de la mémoire afin de développer un savoir de la disparition et ainsi mieux aborder la question du deuil. Pour sa part, la funambule désire avancer, droite, parmi les vivants – sa marche risquée la place chaque fois devant sa propre finalité. Enfin, l'hôtesse accueille les morts dans son chez-soi. Son espace intime devient donc celui de l'intranquillité et lui offre la possibilité de regarder le monde avec plus de clairvoyance. Ces mêmes figures émergent du corps des *poètes* pour donner à lire des représentations inédites, nouvellement incarnées, et invitent à une poétique de l'entre-deux. Le spectre – la figure de toutes les figures – peut ainsi surgir. « Chaque poème », écrit Thomas M. Greene, « est obligé d'inventer le stratagème qui donnera substance à son signifié fantomatique, au spectre qu'il évoque par des appellations qui lui sont propres<sup>666</sup> ». Désormais ventriloques, les *poètes* entament une quête vers la vérité en faisant entendre la parole des morts à travers leur voix singulière. Leur présence attentive au monde fait remonter à la surface ce qui était destiné à s'enfoncer dans le silence grave de l'histoire. Zambrano notait l'absolue réalité de cette structure spectrale lorsqu'elle écrivait : « Est réel ce qui ne peut être détruit, qui réapparaît une fois puis une autre malgré toute tentative de destruction ; ce qui ressurgit autant de fois qu'englouti<sup>667</sup> ». En établissant un terrain d'accueil pour les spectres, les *poètes* peuvent désormais veiller sur eux. Grâce à leur écoute soutenue et à leur regard vigilant, elles assistent au dévoilement des manifestations spectrales sur la page. Weil écrivait que « ce regard est

---

<sup>665</sup> Louise Dupré, *Tout près*, Montréal, Éditions du Noroît, 1998, p. 41.

<sup>666</sup> Thomas M. Greene, *Poésie et magie*, Paris, Julliard, 1991, p. 35.

<sup>667</sup> Maria Zambrano, *Apophtegmes*, op. cit., p. 213.

d'abord un regard attentif, où l'âme se vide de tout contenu propre pour recevoir en elle-même l'être qu'elle regarde tel qu'il est, dans toute sa vérité. Seul en est capable [celle] capable d'attention<sup>668</sup> ». Lorsque le contenu cesse de s'imposer dans l'écriture, les *poètes* peuvent ainsi faire apparaître le poème. Qui laisse tout entier l'espace au poème se concentre d'abord sur son imprévisibilité. Cette concentration guide les *poètes* vers un haut degré scripturaire, c'est-à-dire vers une écriture qui refuse la facilité et accueille le cortège des morts. D'ailleurs, se tourner vers la facilité n'est-il pas la manière la plus efficace de se résorber en elle ?

La poésie a également été présentée comme un engagement envers cette imprévisibilité, un acte de foi que les *poètes* font avec les spectres dans l'optique de trouver une forme juste et de mieux circonscrire une représentation de la vie. Bien que le métier de la *poète* ne soit pas garant du poème, il demeure absolument fondamental pour attester une promesse à long terme devant les surgissements poétiques. *Credo ut intelligam*<sup>669</sup>. Écrire de la poésie consiste à investir une « profession de foi », telle que l'affirmait déjà Ingeborg Bachmann en titrant ainsi un poème dans lequel figurent les vers suivants :

Je me tiens rayonnante devant les plus profonds abîmes,  
afin de connaître leur sens ultime  
Et il m'est permis aux heures magiques  
D'aller à l'origine, au fond des énigmes<sup>670</sup>.

L'attention accrue de la *poète* lors de l'écriture se substitue en un désir qui produit suffisamment de lumière pour s'enfoncer dans la pénombre. Nombreux sont les *poètes* qui ont tissé des liens entre le jour et la nuit, surtout en avouant que la clarté n'est rien sans l'obscurité qui la module. Anne Hébert réclamait un droit à la parole dans la lumière, mais qui, pour advenir, devait commencer par les ténèbres<sup>671</sup>. Roland Giguère était, quant à lui, fasciné par le pouvoir du noir. Il écrivait : « j'entre en noir domaine », laissant entendre que le blanc dépend du noir pour lui offrir des contours. Autrement, le blanc n'est que le vide, pas même un espace où se reposer. Le noir seul aurait la possibilité de faire surgir de quelques profondeurs ce qu'il nomme « le premier appel<sup>672</sup> ».

---

<sup>668</sup> Simone Weil, *L'attente de dieu*, Paris, Éditions du vieux colombier, 1950, p. 80.

<sup>669</sup> Je crois afin de savoir

<sup>670</sup> Ingeborg Bachmann, « Profession de foi », *Toute personne qui tombe a des ailes (Poèmes 1942-1967)*, Paris, Gallimard, 2015, p. 61.

<sup>671</sup> Anne Hébert, « Poésie, solitude rompue », *Œuvre poétique, 1950-1990*, Montréal, Boréal, 1992, p. 59.

<sup>672</sup> Roland Giguère, « Le pouvoir du noir », *La main au feu, 1949-1968*, Montréal, Typo, 1987, p. 117.

Il en va de même pour les *poètes* qui se placent dans la lumière, mais qui pourtant n'existent pas sans la visite obscure des spectres qui définissent la forme à venir. C'est en ce lieu de la noirceur, avec beaucoup d'acharnement, que les *poètes* découvrent certains noyaux de sens et accèdent à une vérité originelle et lumineuse. Weil avait esquissé le lien entre l'attention, le désir et la lumière :

S'il y a vraiment désir, si l'objet du désir est vraiment la lumière, le désir de la lumière produit de la lumière. Il y a vraiment désir quand il y a effort d'attention. C'est vraiment la lumière qui est désirée si tout autre mobile est absent. Quand même les efforts d'attention resteraient en apparence stériles pendant des années, un jour une lumière exactement proportionnelle à ces efforts inondera l'âme<sup>673</sup>.

La poésie comme profession de foi ne doit pas se faire au service d'un autre motif que l'écriture. Le renoncement, à la célébrité par exemple, et l'investissement dans l'écriture peuvent seuls être salvateurs. Blanchot disait d'ailleurs que le travail scripturaire est sans importance et que c'est devant cette indifférence que tout se joue<sup>674</sup>, quand la *poète* ne ressent, comme Amyot, que « l'obscurité nécessaire du travail<sup>675</sup> ». La persévérance est sans attente vis-à-vis des résultats : c'est l'obéissance à l'acte qui prévaut, même si cela implique de traverser des années infécondes. Ainsi, « aux heures magiques », une lumière finit par envahir la *poète*.

Écrire de la poésie consiste donc à placer sa vie sous le jour (Camus notait dans ses carnets qu'« on ne rate pas sa vie lorsqu'on la met dans la lumière<sup>676</sup> ») et à mener une lutte dans l'obscurité du langage. Ce geste, qui nous semble parfois dérisoire, est une manière d'attester que nous sommes vivants. La personne qui écrit sait qu'elle est périssable ; elle prend la plume pour maintenir une union avec l'existence, alors que le temps continue de s'engouffrer. « L'obéissance seule est invulnérable au temps<sup>677</sup> » parce qu'elle nous aide paradoxalement à résister à la mort. La croyance envers l'écriture fait surgir des apparitions d'outre-tombe, lesquelles rendent la traversée énigmatique. « La révélation de l'art », notait Zambrano, « est toujours un mystère, puisque s'il donne à connaître, à voir et à entendre, à sentir le mystère de la religion plus que tout, il le fait de manière humaine<sup>678</sup> ». La discipline soutenue de l'expérience poétique, qui nous permet d'en parler

---

<sup>673</sup> Simone Weil, *L'attente de dieu*, op. cit., p. 73.

<sup>674</sup> Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 27.

<sup>675</sup> Lettre de Geneviève Amyot à Jean Désy, *Que vous ai-je raconté ?*, op. cit., p. 145.

<sup>676</sup> Albert Camus, *Carnets I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 30.

<sup>677</sup> Simone Weil, *L'attente de dieu*, op. cit., p. 25.

<sup>678</sup> Maria Zambrano, *Apophtegmes*, op. cit., p. 129.



comme d'une profession de foi, crée des manifestations que Weil nomme Dieu, alors que, pour Amyot, ce n'est pas Dieu qui nous garde près de cette pensée, mais la mort en tant que telle<sup>679</sup>. Cette idée a été soulevée à maintes reprises au cours de cet essai, mais, au moment de dresser les bilans, elle fait retour avec plus d'évidence.

Les quatre *poètes* à l'étude se questionnent, à un moment ou à un autre de leur travail, sur cet absolu nommé Dieu. Lui concéder un nom est une manière, pour elles, de le convoquer, en dehors du dogme. Et peut-être est-ce le rôle des *poètes*, des philosophes, de continuer à réfléchir au concept de Dieu, alors que certains pans de l'histoire en ont fait le lieu par excellence de l'aliénation. Dans *Poésie et magie*, Greene reprend un extrait de la *Grande Préface*, un ancien texte chinois : « Pour émouvoir le ciel et la terre et pour provoquer les êtres spirituels à agir, il n'y a pas d'instrument plus apte que la poésie<sup>680</sup> ». Il lui concède un pouvoir agissant, capable de sensibiliser ce qui est habituellement impitoyable et soumis aux cycles invariables. La poésie n'est pas au service des livres religieux ni des personnages ni des schémas actantiels, mais elle existe en fonction des mots. Affirmer le pouvoir de la poésie, c'est confirmer que les mots peuvent influencer la suite du monde. La poésie a un pouvoir parce qu'elle est elle-même une force. Si elle n'était rien, elle n'aurait pas la capacité d'émouvoir et d'amener les gens vers l'action.

Il faut, selon Amyot, « garder les propos sur Dieu et sur l'immensité du monde, sur son mystère, sur le vertige qu'il nous fout et sur la communion avec lui<sup>681</sup> ». Il s'agit toutefois de la seule chose qu'elle retient des enseignements catholiques reçus. Elle s'identifie à cette « affirmation du sacré<sup>682</sup> » qui lui est absolument fondamentale et qu'elle tente de reproduire lors de l'écriture de ses livres pour offrir un sens à la pesanteur. Le mystère au cœur du sacré implique inévitablement un rapport avec Dieu ; il reste en revanche fondamentalement humain puisque c'est avec la rédaction des poèmes que la *poète* crée ses rituels.

L'avancée vers une réflexion, non pas religieuse mais spirituelle, est d'autant plus transgressive qu'elle est ici faite au féminin. Si historiquement, les religieuses sont celles qui accèdent à l'écriture par ce lien qui les unit à Dieu, Hildegarde de Bingen par exemple, il n'en reste pas moins que le rapport se voit compliqué en France au XIX<sup>e</sup> siècle, et au Québec au début du

---

<sup>679</sup> Je paraphrase un énoncé présent dans la lettre du 22 janvier 1993 qu'Amyot adresse à Désy dans *Que vous ai-je raconté?*, p. 164.

<sup>680</sup> Thomas M. Greene, *Poésie et magie*, op. cit., p. 16.

<sup>681</sup> Lettre de Geneviève Amyot à Jean Désy, *Que vous ai-je raconté ?* op. cit., p. 268.

<sup>682</sup> Lettre de Geneviève Amyot à Jean Désy, *Que vous ai-je raconté ?* op. cit., p. 134.

XX<sup>e</sup> siècle, où l'écriture dite spirituelle est essentiellement réservée au masculin. Lors de la publication de *De la littérature* en 1800, Madame de Staël – femme visionnaire de son temps – mentionnait cet écart entre les hommes et les femmes :

L'homme de génie peut devenir un homme puissant, et sous ce rapport, les envieux et les sots le ménagent ; mais une femme spirituelle n'est appelée à leur offrir que ce qui les intéresse le moins, des idées nouvelles ou des sentiments élevés : sa célébrité n'est qu'un bruit fatigant pour eux<sup>683</sup>.

Les sociétés se chargent d'accorder des places respectives aux hommes et aux femmes où l'un investit le domaine de l'esprit et l'autre du corps. Dans *La nuit spirituelle*, Lydie Dattas affirme que Jean Genet ne souhaite plus la voir parce qu'elle le contredit constamment et qu'il n'aime pas les femmes. Par ses propos, le célèbre auteur la renvoie ainsi à son corps, mais plus encore à sa prétendue pauvreté spirituelle. Les femmes seraient donc celles qui restent empêtrées dans l'obscurité, incapables de sortir de la nuit pour se placer sous le jour. Dattas écrit, en réponse à Genet, ce livre de poésie qui s'engage à composer un poème si beau qu'il le forcera à revenir vers elle. Elle se dit ainsi « [...] condamnée à vivre l'envers de toute spiritualité, il me faut pour subsister glaner dans les ténèbres les déchets que rejette l'esprit, porter éternellement le deuil de la pensée<sup>684</sup> ». Dans ce geste poétique, où elle entend lui céder la vérité pour mieux souligner qu'il a tort, elle tourne autour de sa propre nuit spirituelle qui est, par extension, celle de toutes les femmes. Lorsque Genet lit enfin *La nuit spirituelle* de Dattas, il revient vers elle, comme prévu. Il souligne la grande beauté de ses poèmes qui sont, selon lui, équivalents à ceux de Baudelaire. Il admet ensuite que cette même beauté lui a fait l'effet d'une gifle en plein visage. En prenant la plume, même si Dattas avoue devoir faire le deuil de la pensée, elle est plutôt en train de le refuser et de signer l'apogée de sa propre spiritualité. Au même titre, les *poètes* du corpus, quand elles se demandent, ainsi que le fait Amyot, « quelle grande main nous tirera de l'irréparable abandon<sup>685</sup> », en référence à une présence-absence transcendante, touchent les plus hauts degrés de l'expérience poétique.

Sous la plume des quatre *poètes*, Dieu se trouve dans un entre-deux. Par exemple, chez Amyot, il est « imperceptible », situé « quelque part entre l'arme de chasse et le cœur abattu<sup>686</sup> »,

---

<sup>683</sup> Madame de Staël, « Des Femmes qui cultivent les Lettres », *De la littérature*, Paris, Flammarion, 1991[1800].

<sup>684</sup> Lydie Dattas, *La nuit spirituelle*, Paris, Gallimard, 2013 [1977].

<sup>685</sup> Lettre de Geneviève Amyot à Jean Désy, *Que vous ai-je raconté ? op. cit.*, p. 127.

<sup>686</sup> Lettre de Geneviève Amyot à Jean Désy, *Que vous ai-je raconté ? op. cit.*, p. 78.

parfois « aux bords insoutenables de nos fragilités à bout portant<sup>687</sup> ». La position liminale de ce Dieu me permet d'émettre l'hypothèse suivante : il serait lui-même une figure spectrale, c'est-à-dire à la fois apparaissant et disparaissant, capable de signifier alors qu'il est absent. Si ce spectre est convoqué par Amyot, laquelle cherche une lueur pour la suite des choses, elle le révoque aussitôt avec la même force, notamment lorsqu'elle conteste les croyances de son correspondant. « Vous êtes sûr que vous croyez vraiment en Dieu, Jean Désy ? Qui au juste pourrait bien nous protéger du mal ?<sup>688</sup> ». N'y a-t-il pas un réflexe plus humain que de parler de la présence de Dieu devant la beauté et de signifier son absence devant le malheur ? « Avant je disais *Dieu*, les yeux tournés vers la magie de l'*au-delà*. Aujourd'hui personne ne m'accompagne le long des cimetières<sup>689</sup> », écrit Desautels, se plaçant en étroite filiation avec Amyot. Après la mort de son père, puis celle de sa meilleure amie Lou, Desautels, qui assiste à la diminution de l'espoir, reconnaît le « silence définitif de Dieu<sup>690</sup> ». Cette entité apparaît donc, au même titre que n'importe quelle hantise. Elle est présente dans les instants de grand bonheur et absente dans le malheur. Insister pour que Dieu surgisse dans le désastre est aussi une manière de l'éloigner. « Il y a des moments où penser à Dieu nous sépare de lui<sup>691</sup> », écrit Weil. La philosophe atteste également la non-présence de Dieu lorsqu'il y a un bouleversement. À ce moment, il est « plus absent qu'un mort<sup>692</sup> » parce que l'amour a disparu sous toutes ses formes. À défaut de Dieu, rien ne peut être convenablement aimé si bien qu'on cesse enfin de désirer. Il s'agit, selon Weil, d'un tournant dramatique où « l'absence de Dieu devient définitive<sup>693</sup> ». C'est la raison pour laquelle Dupré préfère parler de cœur, plutôt que de Dieu, afin de maintenir la présence de l'amour.

Dans les écrits d'Amyot et de Desautels, la sollicitation de Dieu est en lien avec une intimité blessée, alors que chez Dupré et Turcotte, elle s'inscrit dans une collectivité où la déchéance demeure irréversible. Les meurtres sériels décrits dans les livres de poésie respectifs de ces deux dernières *poètes* laissent les énonciatrices devant « le fantôme de Dieu<sup>694</sup> ». Les atrocités atteignent un seuil si élevé que l'absence de justice divine semble incompréhensible ; il est dès lors préférable pour elles de relayer cette entité transcendante à l'anonymat.

---

<sup>687</sup> *Idem*.

<sup>688</sup> Lettre de Geneviève Amyot à Jean Désy, *Que vous ai-je raconté ?*, p. 362.

<sup>689</sup> Denise Desautels, *Ce désir toujours : un abécédaire*, op. cit., p. 110.

<sup>690</sup> Denise Desautels, *Cimetière : la rage muette*, op. cit., p. 49.

<sup>691</sup> Simone Weil, *L'attente de Dieu*, op. cit., p. 109.

<sup>692</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>694</sup> Louise Dupré, *Plus haut que les flammes*, op. cit., p. 20.

Dans *Le concept de Dieu après Auschwitz*, Hans Jonas réfléchissait à la nécessité de redéfinir la religiosité traditionnelle après les camps de la mort où les horreurs, ajoutées à celles déjà existantes, ont atteint la déchéance la plus complète. Dans la religion juive, Dieu est la création de l'histoire ; il convient donc de réviser son concept après ce traumatisme collectif où il n'est intervenu d'aucune manière. Jonas émet dès lors une spéculation autour du mythe de l'être-au-monde de Dieu. Desrochers affirmait au sujet de la spéculation que

pour éviter le piège d'un système qui réduirait la création à une suite d'applications reproductibles, il est heureux de lier le sens du terme *théorie* à son étymologie *theoria*, signifiant *spéculation*. La théorie n'a pas à être vraie autant qu'elle doit être véridique en rapport avec la problématique qu'elle désire "expliquer"<sup>695</sup>.

Ainsi, selon Jonas, Dieu et le monde ne seraient pas deux entités distinctes, mais une seule. Pour faire exister ce monde, il doit se défaire de sa propre divinité et s'inscrire dans une expérience imprédictible à travers le temps. Les êtres humains se retrouvent ainsi responsables de leurs actions, alors que Dieu, remis à l'imprévisibilité de sa création, se transforme en une entité en devenir. Inévitablement, avec l'idée de créer la vie, vient également celle de la mort. Si la vie est précieuse, c'est, entre autres, parce qu'elle est investie dans une traversée destructible où la souffrance pèse sur les individus. La manière dont les humains assument leurs responsabilités envers le monde modifie le concept divin. Dieu ne peut pas trancher entre le bien ou le mal puisqu'il est intrinsèquement imbriqué « dans les spirales de la vie préhumaine<sup>696</sup> ». Ce Dieu est aussi revu selon trois caractéristiques : il est souffrant, en devenir et soucieux.

Dès le moment de la création, il souffre du sort de certains humains, contrairement à ce que laisse sous-entendre la tradition biblique. Il est touché par les événements du monde qui transfigurent son existence. « Dieu reçoit du monde une expérience », écrit Jonas, « son être propre, par conséquent, est influencé par ce qui s'y déroule<sup>697</sup> ». Cette conception de la création où Dieu ne serait plus l'unique créateur, ayant laissé la suite au soin des humains, déconstruit l'idée qu'il puisse revenir sur terre pour intervenir dans des situations désastreuses. Dieu est, de plus, soucieux de sa création qui dépend désormais d'autrui. Il n'est pas un Dieu tout-puissant, tel que construit à travers l'histoire, la toute-puissance étant un paradoxe. Pour se définir en tant que puissance, il doit

---

<sup>695</sup> Jean-Simon Desrochers, *Processus agora*, p. 31-32.

<sup>696</sup> Hans Jonas, *Le concept de Dieu après Auschwitz*, Paris, Rivages poche, 1994[1984], p. 22.

<sup>697</sup> *Ibid.*, p. 27.

y avoir une limite extérieure ou un objet. Or, devant cette absence majeure, la toute-puissance se dissout en elle-même. Jonas en vient à la conclusion que c'est parce que Dieu est énigmatique, et non tout-puissant, que sa bonté peut coexister avec la douleur humaine. Dieu n'est, à son avis, pas intervenu dans les camps de la mort, et ce, non pas parce qu'il ne le souhaitait pas, mais bien parce que c'était impossible pour lui. Il n'y a donc pas de grande main tendue du ciel, comme l'évoquait Amyot, mais un Dieu en devenir dans le monde. « Seule la création à partir du néant nous donne l'*unité* du principe divin en même temps que son *autolimitation*, laquelle ouvre l'*espace* pour l'existence et l'autonomie du monde<sup>698</sup> ». Tout comme les *poètes* qui doivent s'effacer pour faire advenir les spectres en elles et ainsi créer un monde autonome.

Les *poètes* à l'étude sont hantées par des blessures intimes et collectives ; elles continuent, en dépit de la douleur, à habiter le monde afin de lui soutirer ses déploiements les plus florissants et ainsi transmettre une forme d'espoir aux prochaines générations. Alors que les mondes s'effritent petit à petit, laissant la place à d'autres métamorphoses ou au vide le plus complet, l'espérance semble être beaucoup plus subversive que le désespoir. Il est facile de pointer ce qui de cette vie est amené à dépérir, mais plus difficile de se placer du côté de cette même vie pour attester ce qui lui survivra, malgré tout. L'espérance n'a rien d'une approche légère, au contraire, elle « relève une naissance incomplète dans une réalité inadéquate et même hostile<sup>699</sup> » où le lectorat pourra se charger d'achever le legs poétique.

Guidées par leur désir scripturaire, les *poètes* ont répondu à deux questions absolument fondamentales : de quelle manière ai-je mis ma douleur en forme<sup>700</sup> et « qu'arrivera-t-il à cette existence si je ne me soucie pas d'elle ?<sup>701</sup> » Accepter de répondre (explicitement ou implicitement) à ces interrogations, c'est admettre une seconde fois le pouvoir agissant des mots et sa propre responsabilité devant l'univers.

La poésie est une nécessité, un moyen de créer la survie. À l'intérieur de cette lente urgence qu'est l'écriture se faufile le désir de s'ouvrir aux autres par la publication du livre papier. La création ne comprend pas seulement le travail de l'écrit, mais tout ce qui le transcende, et qu'Amyot nomme le don.

Heureusement, il y a que je pourrai sans doute offrir ces petites pages, un bon

---

<sup>698</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>699</sup> Maria Zambrano, *Apophtegmes*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>700</sup> Louise Dupré, « Écrire d'une main blessée », *op. cit.*, p. 26.

<sup>701</sup> Catherine Chalié, « Dieu sans puissance », *Le concept de Dieu après Auschwitz*, *op. cit.*, p. 86.

jour pas si loin, à quelques amis, dont vous êtes... les offrir comme on présentait autrefois un enfant au temple, mais aussi les offrir comme on fait don de soi-même, car je ne crois pas que l'on fasse pareilles choses uniquement pour soi-même et pour recevoir ensuite une étoile, comme cela me semblait être au début. Maintenant, l'aridité de cette entreprise me serait intenable s'il n'y avait, au bout, non seulement la chance d'une considération, mais surtout la douceur simple du don<sup>702</sup>.

La *poète* doit se détacher de la référence à elle-même pendant le processus d'écriture, mais aussi après ce dernier. Le don participe de la définition de l'acte d'écrire qui, chaque fois, est plus grand que lui-même et retourne entre les mains de la sphère collective. Le don est une exigence de l'écriture qui multiplie perpétuellement ses avenues vers autrui dans une réception qu'il est impossible de prédéterminer. Il se fait toujours avec une forme d'espoir, la fin des livres de poésie se présente ainsi comme le commencement vers une nouvelle manière d'être au monde. Il y a donc une intention derrière la publication : « On publie pour quelque chose, pour que quelqu'un ou quelques-uns, ainsi instruits, vivent en connaissance de cause, pour que, d'avoir su, ils vivent différemment<sup>703</sup> ». Les êtres humains peuvent naître à plusieurs occasions, et la lecture participe de cette naissance infinie. La transmission ne peut se faire qu'avec une ligne très claire à travers la grande noirceur des événements – autrement, c'est l'impasse. D'ailleurs, l'espoir semble lier étroitement les livres de poésie à l'étude comme un désir de prolonger l'attachement à la vie et de rendre le monde plus habitable. L'espérance forme une unité chez les quatre *poètes*, mais l'unité d'une culture ne provient-elle pas « du système d'espoirs qui se dessine en elle<sup>704</sup> » ? Cette intuition commune, dans des espaces qui pourtant se distinguent, est révélatrice de la tension mise en œuvre lorsqu'il est question de la mort.

Derrida affirmait que « l'héritage n'est jamais donné, c'est toujours une tâche<sup>705</sup> », une obligation devant la mort pour les *poètes* endeuillées. Elles sont les témoins du monde environnant et avancent avec une impression d'urgence, celle de transmettre à leur tour. Ne sachant pas ce qu'elles transmettront (mais « est-ce qu'on sait jamais ce qu'on transmettra ?<sup>706</sup> »), elles se rattachent à l'idée simple du don, puis à la volonté de nommer l'existence pour mieux la donner en partage. Zambrano soulignait l'importance de cette dernière action : « La parole du poète a toujours

---

<sup>702</sup> Lettre de Geneviève Amyot à Jean Désy, *Que vous ai-je raconté ?*, op. cit., p. 195.

<sup>703</sup> Maria Zambrano, *Apophtegmes*, op. cit., p. 51.

<sup>704</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>705</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, op. cit., p. 94.

<sup>706</sup> Louise Dupré, *L'album multicolore*, op. cit., p. 242.

été nécessaire à un peuple pour se reconnaître et porter sa difficile destinée avec une totale confiance, quand la parole du poète, en effet, nomme le destin, le mentionne et l'atteste, quand elle lui donne, en somme, un nom<sup>707</sup> ». Les *poètes* sont celles qui font acte de présence dans le monde en nommant les choses au cœur même de l'effritement. Elles mettent leur désir au service d'une forme à venir pour tracer un destin commun. C'est précisément l'investissement de nouvelles formes qui permet de « faire surgir un nouveau dire<sup>708</sup> » et un nouveau sens.

Malgré son pouvoir agissant, l'écriture ne panse pas les plaies. Selon Dupré, elle « ne guérit pas, mais elle a du moins la capacité de dire : partageons notre douleur commune, celle qui est la nôtre et qui ne l'est pas. Non pas une même douleur, mais une douleur qui, malgré nos différences, rencontre dans le corps les vibrations d'une douleur ancienne, oubliée<sup>709</sup> ». Si les *poètes* doivent, à un moment ou à un autre, reconnaître leur responsabilité, elles le font par leur engagement littéraire, c'est-à-dire par leur capacité à transformer, à éclairer et à accompagner autrui avec les mots. La *poète* fabrique des ponts entre les vivants et les morts, mais aussi entre le poème et le lectorat, puis entre les diverses générations. Elle tisse une filiation qui prend d'abord naissance dans son propre corps. « L'idée de l'être, c'est le lien<sup>710</sup> », écrivait Zambrano. En publiant, les quatre *poètes* du corpus ouvrent le regard des autres, désormais obligés de commencer à vivre autrement. Elles se retirent en quelque sorte de ce qu'elles viennent de créer pour céder la place à ceux et celles qui n'ont pas eu de sépulture ou qui ont été voués à l'oubli. Par ce retrait, elles permettent la venue d'une humanité plus hospitalière.

Dans *Je t'écirai encore demain*, la *poète* délaisse l'adresse au mort pour se retourner vers ses enfants. Au moment des bilans, la mort de son ami lui renvoie l'image de la sienne : elle enjoint donc ses enfants de rester près d'elle l'instant venu, mais de la quitter ensuite pour aller regarder les arbres. Elle les supplie également de tourner leur regard, non pas vers la douleur, mais vers une analogie fertile, la nature. Puis, elle reprend son adresse au mort :

J'inscrirai donc plutôt : il me semble parfois que mes images sont des êtres. Je t'écirai encore demain pour te donner d'autres nouvelles des enfants qui grandissent comme des arbres. Je sais que mes images sont des fontaines. Tu parlais souvent d'éternité<sup>711</sup>.

---

<sup>707707</sup> Maria Zambrano, *Apophtegmes*, op. cit., p. 137.

<sup>708</sup> Denise Desautels, « L'énigme ? Objets continus », *Choisir la poésie*, Collectif, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1986, p. 72.

<sup>709</sup> Louise Dupré, « L'expérience de la douleur », op. cit., p. 116.

<sup>710</sup> Maria Zambrano, *Apophtegmes*, op. cit., p. 69.

<sup>711</sup> Geneviève Amyot, *Je t'écirai encore demain*, op. cit., p. 125.

Les images poétiques sont ainsi personnifiées ; elles ont la capacité de vivre et peuvent mener indépendamment leur existence une fois le livre fermé. « Selon ce que l'on sait », écrit Zambrano, « l'objet signifie face à nous quelque chose d'autonome, qui s'est détaché de nous, et existe par soi-même<sup>712</sup> ». C'est la raison pour laquelle la *poète* inscrit son rapport avec son mort dans un avenir. En effet, elle lui écrira encore demain pour continuer à rapprocher deux figures de l'émergence, soit les enfants et les arbres. En plus d'être du côté des vivants, les images sont aussi comparées aux fontaines puisqu'elles jaillissent dans les recommencements. Le livre d'Amyot se clôt, voire s'ouvre, sur une structure spiralaire avec le mot « éternité » issu de la bouche du mort, menant ainsi la hantise à son apogée.

Dans *Tombeau de Lou* de Desautels, la présence de l'espoir est moins évidente que dans les autres livres de poésie. La *poète* tente de traverser les secondes, les heures, les mois, les saisons de son deuil en scrutant ses souvenirs avec le langage. Elle en vient de la sorte à former un tombeau pour Lou – un espace qui assure son prolongement. Cette même ouverture vers la postérité apparaît également dans *Plus haut que les flammes* et *La main hantée* de Dupré. Dans le premier livre, tout se joue encore une fois avec la présence de l'enfant aux côtés de la *poète* et, particulièrement, au moment de danser. Elle le donne à voir comme un « monde minuscule<sup>713</sup> » suspendu à son cou qui, par une force mystérieuse, l'implore de continuer à danser afin d'éviter la trahison du vivant. Dans le deuxième livre, il est possible de lire un écho à ce dernier passage en guise de conclusion : « C'est debout que tu veux habiter, debout parmi les vivants. Tu veux apprendre à dire nous comme si tu lançais un appel à témoins<sup>714</sup> ». Que ce soit dans l'un ou dans l'autre des livres, il importe, plus que tout, de rester debout, telle une funambule. Il s'agit d'une manière de marquer le désir, lequel s'affirme dans le texte par le syntagme « tu veux », et d'ainsi créer une communauté. Contrairement au « nous » des sociétés, celui du livre de poésie n'est pas un « nous » qui rassemble pour mieux exclure d'autres réalités. Il s'agit plutôt d'un « nous » englobant les humanités – dont tout le monde peut être témoin. L'écriture devient ainsi, selon Dupré, la « conscience d'un commun destin, d'une humanité commune à partager<sup>715</sup> » où la *poète*, elle, finit par s'inscrire dans la continuité anonyme de l'avenir. Le langage poétique constitue ainsi une sortie de l'isolement qui

---

<sup>712</sup> Maria Zambrano, *Apophtegmes*, op. cit., p. 61.

<sup>713</sup> Louise Dupré, *Plus haut que les flammes*, op. cit., p. 106.

<sup>714</sup> Louise Dupré, *La main hantée*, op. cit., p. 113.

<sup>715</sup> Louise Dupré, « Écrire d'une main blessée », op. cit., p. 26.



sépare les individus. Une nouvelle adresse est créée, signe d'une résistance au renoncement et d'un parti pris pour l'existence. Quant au recueil *Ce qu'elle voit* de Turcotte, le journal est abandonné au profit du lectorat qui se chargera à son tour d'interpréter la suite du monde. Les lecteurs et les lectrices prendront connaissance du regard de la *poète* et seront confrontés à leur propre pouvoir poétique. « Pourra-t-on jamais *prévoir* ce qui, du *passé*, est appelé à *survivre* et à nous hanter dans le futur ?<sup>716</sup> », soulevait Didi-Huberman, qui refusait de boucler la spirale. Les cinq livres, ouvrant chacun à leur manière une brèche dans le futur, posent avec plus de poids la valeur testamentaire intrinsèque de la poésie.

La poésie demeure ainsi une adresse, surgit du geste rituel de la main. Ce n'est pas sans raison que Dupré a été touchée par l'affirmation suivante de Madeleine Gagnon : « *L'écriture est la dernière prière qui me reste*<sup>717</sup> ». Dans un monde enseveli sous les disparitions, sous les morts intimes et collectives, sous les atrocités, où le concept de Dieu doit être redéfini, la poésie semble être le seul recours des *poètes*. L'engagement envers l'écriture permet de prendre conscience des crimes possibles que nous portons intimement et qui risquent d'éclore au grand jour. Weil l'évoquait : « Pour moi au contraire, je crois vous l'avoir dit, je porte en moi-même le germe de tous les crimes ou presque<sup>718</sup> ». Ces crimes peuvent être tranquillement dissous par un effort d'attention soutenu. Pour Weil, la prière est « l'orientation vers Dieu de toute l'attention dont l'âme est capable. La qualité de l'attention est pour beaucoup dans la qualité de la prière<sup>719</sup> ». La prière se prolonge en un effort attentif où le désir s'oriente vers la vérité et où l'appréhension religieuse devient secondaire. « Enfin, l'ordre conquis par la poésie », écrivait Greene, « n'est pas celui de la foi religieuse, puisque par sa nature le poème ne trouve son principe d'énergie qu'en lui-même<sup>720</sup> ». Blanchot et Dupré affirmaient également que la poésie n'est pas tournée vers Dieu. Elle serait plutôt, selon Blanchot, une « éternelle prière à autrui pour qu'il vive tandis que nous mourons<sup>721</sup> » et, selon Dupré, une adresse « aux humains qui, reconnaissant leur propre douleur, peuvent aussi reconnaître la douleur de l'autre<sup>722</sup> ». Présentée ainsi, la poésie serait donc une sorte de dévouement ; sa circulation dans l'espace public dépasse la présence unique des *poètes*, voire est

<sup>716</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, op. cit., p. 512.

<sup>717</sup> Louise Dupré, « L'expérience de la douleur », op. cit., p. 115.

<sup>718</sup> Simone Weil, *L'attente de Dieu*, op. cit., p. 18.

<sup>719</sup> Simone Weil, *L'attente de Dieu*, op. cit., p. 71.

<sup>720</sup> Thomas M. Greene, *Poésie et magie*, op. cit., p. 125.

<sup>721</sup> Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op. cit., p. 136.

<sup>722</sup> Louise Dupré, « L'expérience de la douleur », op. cit., p. 116.

considérablement plus grande qu'elles. La prière n'est donc pas un geste vain ; chaque fois qu'elle est entamée, elle a une influence concrète sur les lectrices et les lecteurs qui veulent poursuivre la construction du sens.

Somme toute, qu'est-ce que la hantise ? La question demeure irrésolue. De l'intuition première autour des spectres jusqu'à leur dimension sacrée, je crois qu'il « semblerait plus sage », comme le disait Greene, « d'accepter ce qu'en tout cas nous ne pouvons exorciser<sup>723</sup> » et de passer à la création.

---

<sup>723</sup> Thomas M. Greene, *Poésie et magie*, op. cit., p. 112.

## **LES MIRACULEUSES**

**Le frère :**

Est-il vrai qu'elle vole les fœtus des entrailles de leurs mères ?

**Le fils :**

Elle vole ceux qui sont appelés à devenir poètes. Ceux-là composent son peuple, et son peuple lui appartient.

- Joumana Haddad, *Le retour de Lilith*.

## **La nécropole**

### *Prologue*

cela pourrait ne pas advenir

un demi-tour devant le point fixe  
au milieu de l'arche où se vident les églises  
une fuite sous les yeux extasiés des anges  
dans l'inhabituel du recul

mais le témoin a dit : « tu revisiteras les mythes  
tels que l'unique voie valide de la réponse  
dans les récits anciens les vérités  
du commencement irrévocable de l'origine »

ton intuition est plus primitive encore  
précède la césure obscure des naissances  
un trou dans ton ventre  
où sonder et sombrer demeurent conjoints

les cimetières ne sont pas des lieux à visiter  
mais des espaces vers lesquels tu retournes  
pour la transfiguration du récit

tu avances parmi les stèles des condamnées  
au nom de la seule tombe fleurie  
lourde comme les tombeaux à courroies  
sur les avant-bras des ouvriers

l'avenue est liée par les morts  
(sont-ils en toi ou dans la dislocation du devant  
comment savoir où ils te mènent  
dans les espaces de l'enchevêtrement ?)

la Miraculeuse pourtant t'appelle :  
elle te nomme et tu te reconnais  
un enfant se berce au creux de son coude  
pour le contrepoids de l'équilibre

son salut se trouve dans sa chute  
l'histoire raconte : elle est morte en couche  
son petit enterré à ses pieds –  
ainsi l'exige la plus ancestrale coutume

devant la dévastation du mari  
l'attestation une dernière fois de la disparition  
la réouverture de la crypte    l'inespéré

l'enfant repose maintenant dans les bras  
intacts de sa mère  
qui commence sa genèse en mourant  
s'enfante elle-même de l'évanouissement

elle est la survivante des pôles récalcitrants  
du bien et du mal    à la lisière  
s'échappent les dernières malédictions

la femme non extraite de la côte  
son empire se crée sur l'évasion des siennes  
la refonte ultime de son insoumission  
où Dieu s'allie en fermant les yeux

fallait-il attendre la fraction du battement  
pour glisser le miracle dans l'impensé  
que cesse enfin la destruction des corps  
que s'enjoigne le renouveau de la spiritualité

la poète arrachée de son propre désastre  
la Miraculeuse    la sauve  
invisible dans son inconcevable présence  
elle marche sur les pots de terre cuite  
avec une grâce négligée

un défaut subsiste dans la graphie de son nom  
issu de la création    de l'anéantissement  
de cette même création  
dans les lignes fines de sa pierre tombale

une voyelle dissoute –  
toutes les messagères de l'immortalité

attendent que la tache aveugle devienne révélation  
pour celle qui investit l'obsession du mystère

les croyantes gravent la forme du désir  
sur les plaques en offrande  
les souhaits tintent les uns sur les autres :  
des anneaux massifs aux portes du monde

que peut la Miraculeuse pour les mort-nés  
sinon leur offrir une communauté  
apaiser la peur du premier souffle –  
la notion seule d'héritage est salutaire

que peut-elle pour les enfants errant dans les landes  
sinon leur révéler le contresens  
esquiver la marche convaincue du témoin  
une pioche à la main

il y a des outils de fortune  
pour creuser des chemins jusqu'au centre de la Terre  
les femmes ne se cachent pas pour mourir  
plutôt pour garder leur secret

il y a des échelles en lambeau  
pour se soulever à même la texture de la chair  
quand la pluie fait luire le corps des arbres  
et remonter les vers à la surface

alors tu ne refuses pas la rencontre  
ignorant ce qu'elle peut devenir  
quand elle s'enfonce dans la noirceur des tombes

tu te laisses porter par la légende  
de cette statue en marbre qui depuis te regarde  
avec les yeux de ton devenir mère









## **Visitation**

couchée au creux de la tombe  
tu écoutes le bruit frais de l'eau  
la pluie effraie la femme  
qui cherche sommeil à tes côtés

rien ne la calme  
seulement ta présence elle-même tremblante  
contre l'étroitesse du gouffre

tu es la chair de sa chair  
elle, la première pierre de l'origine  
longtemps vos étés furent idylliques  
parmi les végétaux

tu passes tes doigts moites  
sur ses lèvres pour les humecter  
apaiser la sécheresse de son agonie

quand elle ferme enfin les yeux  
les rôles s'inversent : tu es saisie d'effroi  
ainsi commencent les inquiétudes  
dans les draps fins du lichen

tu te tasses de quelques centimètres  
pour ne pas sentir l'inflexion terrible  
de son corps lors du dernier souffle

**Le trou dans le ventre**

Le ciel est loin ! Les lèvres  
Sont proches, dans la brume...  
- Dieu, ne juge pas ! Tu n'étais pas  
Une femme, sur terre !

- Marina Tsvétaïéva, *Insomnie  
et autres poèmes*

Plusieurs versions se rendent à tes oreilles, des échos des textes anciens sortis de la bouche creuse du diable. Il est dit que, lors de la première esquisse, Dieu a passé un temps incommensurable à mouler les hanches pour les rendre plus voluptueuses et ainsi en faire la marque évidente de la maternité. À force d'arrondir les os du bassin, les réserves de glaise se sont épuisées. Il a donc fait un trou énorme dans le ventre du modèle afin de récupérer la matière nécessaire pour achever son œuvre.



La genèse propose chaque fois le même commencement : un homme, une femme issue de sa côte. Les deux recouverts par des habits de peau, l'une qui le porte plus lourdement que l'autre. *Tu enfanteras dans la douleur*. Il y a parmi les vivants une personne née de l'exil qui ne fait plus la différence entre l'humus et la semence, ses mains en sont tachées jusqu'à l'indécence.

Celle qui a reçu l'ordre dit : « on m'a retiré l'idée d'un vacarme pur ». La femme immaculée ne sera pas tout entière sauvée. Son visage est un ventre mouvant qui te regarde par le nombril (a-t-elle toujours eu cette forme élégante ?)

Quelques fois, tu n'en peux plus des cendres qui cachent leur urne à même ton corps. Toutes les sources de lumière te dévoilent des faisceaux de chairs brûlées. C'est une lutte constante avec la vérité qui te tient en équilibre devant cette femme, aussi familière qu'étrangère. Que cherches-tu en elle que tu ne portais pas déjà en toi ?

Réciter des psaumes ne la préserve pas du revers de la naissance, pas plus qu'elle ne mène l'intendante vers un chemin salubre. Tu voudrais pouvoir te fier sur quelqu'un, dire *oui* à la loyauté qui se démène dans le poème. Tu dormirais mieux, désencombrée de ta densité. Pourtant, la saturation peut quelque chose pour l'émergence des cadavres au sein des espaces indifférents. Les noyés remontent toujours à la surface, et te voilà consolée.

La Miraculeuse existe dans le clignotement, là où le poème menace d'échouer. Que lui importe l'expression des statues divines si la tête de l'enfant reste introuvée, si l'erreur d'orthographe dans le nom de la mère baigne dans le silence. La pierre du ventre est le point aveugle des échographies, un trou vaste, sans intérêt pour la science. Aucune syntaxe acceptable ne peut rendre compte des déchirures, encore moins de l'éclatement des jus dans le passage obstrué de la brûlure.

Veiller sur la disparue demande une vigilance, constamment traversée par le risque de sa profanation.

Est-ce la matrice originelle ou le lieu de la défection? Elle ne sera pas guérie de ton enchantement pour l'infinie déchirure du ventre. Ce sont des traces âcres, laissées sur le papier, où se découvrent des caillots hasardeux.

(Il est désormais possible de transplanter un utérus d'un corps à un autre, comme on le ferait pour un cœur venant tout juste de se taire).

Depuis, tu fantasmes sur cette chance d'être enfantée de la mort ou perdue à jamais dans la desquamation.

Ton ventre est porteur d'une pression insupportable qui te dérobe des instants de concentration, te laisse seule dans le matin, inapte au poème. La nuit a le pouvoir de se transformer en figure symétrique, de t'arracher quelques sueurs froides, dans la rétention constante du néant. Si tu avais connu le manque, tu maintiendrais aussi le désir de tout archiver dans ton corps.



Tu notes *glair*e au lieu de *glais*e et, tout à coup, le sens commence à te solliciter.  
À tendre si près de l'aveu, on te croirait capable d'accéder au miracle.

## **La Veilleuse**

la fatigue emporte dans sa chute  
les derniers relents de la peur  
transformés au réveil en des révélations

la défunte patiente dans le matin  
comme une enfant devant ta porte  
te pressant de lui faire à manger

tu pardonnes les excès  
jamais les absences  
qui te rejettent sans équivoque

assise devant elle  
ton geste de mettre fin à son jeûne  
ne comble que cette autre en toi  
sourdement dévorante, sans fond

tu enquêtes sur la Miraculeuse  
le témoin dit : « ce n'est pas la bonne voie »  
tu réponds : « c'est la bonne voie »  
il rétorque : « tu es agressive »  
agressivité du latin *ad-gressere*  
comportement  
affirmation de soi dans la combativité

où pensait-il ensevelir l'intuition :  
comme une artisane des cieux  
elle fabrique malgré tout son cordage  
sans savoir écrire

elle dit : « que mes gestes rivalisent  
avec ceux du scribe »  
et tisse des maillons d'ortie  
dans l'affaissement de ton souffle

avec la seule loyauté de ses mains  
elle hisse hors de ta poitrine  
la grande étendue rosifiée de l'aube

comprendre ce qui râle dans sa gorge  
avec la détresse des oisillons  
tombés de la corniche  
son haleine sent l'humidité des caves

de quoi as-tu peur ?

de l'ombilic informe  
de la femme

de ses pieds ténus  
jusqu'au craquement écarlate

elle erre depuis longtemps  
dans l'insuffisance des êtres, exilée  
avec la voix palpable des mortes précoces  
  
quiconque désire avoir mainmise sur elle  
s'engouffre dans les ténèbres  
  
pleure, mais fais-lui la grâce  
de récolter les larmes sous ton visage  
  
le sel freine son avancée vers le précipice



tu détestes tous ses traits de caractère  
dont tu as hérité  
et tu te miroites dans l'angoisse  
et tu feins de nager

d'où te vient ce mépris infatigable ?

si tu marches encore de reculons  
qui lui prendra la main  
pour la guider vers le jour

comment savoir si elle te regarde  
de biais ou de face  
et te choisit pour régner  
sur les siècles des écorchées

tu portes l'éreintement de tes vies  
empreintes de culpabilité  
et des paroles ancestrales  
dissimulées sous le poids du hasard

tu ne veux pas d'une ancêtre  
seulement d'une épaule  
qui accepterait de partager ta charge

seules les croix en ce lieu caniculaire  
t'offrent un peu d'ombre  
un havre de repos  
pour une simple acceptation du soir

elle brosse le rythme emmêlé  
sur les versets de la joie

la sciure s'accumule sur le berceau  
amaigri de ton enfance

son buste dévoile deux cercles  
vidés de toutes gorgées

tournés vers l'intérieur du corps  
ils pointent le fond de l'âme –  
une respiration grave  
les maintient entre les os

pourquoi touche-t-elle ses seins ?

il y a des réflexes pour la sécurité  
quand on expire des nœuds

dans la cassure réitérée  
la jouissance passe par l'oreille  
tu entends : « je ne veux pas  
mourir comme ma chienne »

elle lave ses vêtements au bord du lac  
un ourlet sévère à la taille  
ses plaintes étouffées par le limon  
et les clapotis de l'eau

tu l' observes entre les ronces  
perçois une bavure au cœur de l'anse  
une faille dans la création

toutes les formes archaïques  
fabriquent des alliances  
même les plus maudites

la confession de la trahison :  
« je ne suis pas des vôtres »  
pourquoi ouvres-tu ton noyau dur  
avec tant de générosité ?

de quoi as-tu peur ?

de te révéler aux inconnus  
avec la confiance des mourantes

de bégayer la voyelle  
sans consentir à la jouissance



la terre t'avale par de grossières gorgées  
elle recrache sa lumière  
en forme de deuils pour émouvoir les arbres

la blessure de ta chute  
luit comme un cierge du dimanche

les oiseaux aux ailes lourdes repoussent  
de quelques heures ta disparition

là où toutes les humiliées se traînent

un herbier pour les prophéties séchées  
des gestes sans ambition  
préserver les magnifiques veinures  
de tes effondrements

chaque matin tu flaires  
les cailloux sous les sentiers de sa fugue  
  
tu lui en veux de te garder ainsi ; allongée  
puis accroupie sous le soleil violent de midi  
avec l'obligation de conjurer le sort  
  
tu ne peux pas responsabiliser la disparue  
pour tes perpétuelles douleurs au ventre  
seulement descendre en toi    comprendre  
les forces opposées au maintien du calme  
  
mais tu t'enfonces  
dans l'horizon de la mélancolie  
avec un sens toujours plus raffiné de l'échec

la prière de la désespérée  
« béni soit mon ventre »  
vos lèvres se rapprochent  
l'injonction ultime du désir

laisse-la te parler de celle  
en équilibre sur le front de mer  
elle se heurte contre la vague  
entre la pierre et l'écart

laisse-la te parler du réel  
qui disparaît dans ses attentes

de la solitude des rentières  
sous le soleil leur patience  
elles guettent la fonte des sutures  
pour récolter les perles  
sous les cicatrices du ventre

laisse-la te parler de celle  
qui trouve enfin la paix  
glisse entre les doigts du sable  
sa forme chaude

le corps avide de ses dernières volontés  
voit ses mains se faire picorer

personne ne peut encore signer son nom  
dans le registre des condoléances

pourquoi ne la laisses-tu pas entrer  
elle cogne à ta porte

son désespoir par le judas  
ton propre poing t'arrive à l'œil –  
le regard des errantes est plein de contusions

comment déverrouiller l'espace  
pour récolter le sang du pardon

pourquoi es-tu toujours en conflit  
avec celles qui sont en toi  
ta difficulté à dire : nous sommes



ne pas décapiter les marguerites  
pour des questions dérisoires :  
défais-toi de l'amour  
il y a tant de cortèges à guider

sens-tu encore cette compagne à perpétuité  
s'insérer dans ta peau avec la joie insouciant  
des premiers anniversaires

elle fait tourner ses jupes près de tes flancs  
souffle les dernières bougies du dedans  
son souhait : « je t'en prie, étourdie-toi  
je veux me bercer dans le dénivelé de ton être »

une fois ses yeux ouverts te voilà étendue  
tu entends résonner dans ton crâne la torpeur  
des femmes qui ne se portent plus

qu'est-ce qui t'effraie ?

la distraction du recueillement  
les enfants

une aile ajoutée  
dans ton quotidien de recluse

**Le pivot**  
(Dialogue autour du renversement)

nous avons peur de faire des enfants  
puis nous voilà dans la hantise sans cesse  
de les perdre

- Geneviève Amyot, *Nous sommes  
beaucoup qui avons peur*

**La Veilleuse** : Qu'as-tu fait de toutes ces filles qui n'ont pas su naître ?

**La Miraculeuse** : Des nœuds dans l'écorce des arbres.

**La Veilleuse** : Qu'est-ce que tu attends de moi ?

**La Miraculeuse** : Que tu t'ouvres avec elles *comme une chienne dans le bois fantôme du langage*<sup>724</sup>.

**La Veilleuse** : Je n'arrive pas à m'oublier.

**La Miraculeuse** : Le témoin est habité par lui-même : il ne te verra pas.

**La Veilleuse** : Qu'en sais-tu ?

**La Miraculeuse** : Ton corps est invisible à ses yeux.

**La Veilleuse** : Pourquoi me lègues-tu ainsi la responsabilité des vivantes ?

**La Miraculeuse** : Les filles peuvent quelque chose pour le renouveau de la forme.

**La Veilleuse** : Le poème n'est pas un refuge pour les mort-nés.

**La Miraculeuse** : Certes, mais il est un lieu de passage.

**La Veilleuse** : Au moment décisif, elles retourneront vers toi.

**La Miraculeuse** : Les enfants appartiennent à la collectivité.

**La Veilleuse** : Je ne supporte pas l'ingratitude.

**La Miraculeuse** : Il y en a tant et tant qui se croient le centre de l'héritage.

---

<sup>724</sup> Alejandra Pizarnik, Lettre à André de Mandiargues, *Correspondance Paris-Buenos Aires, 1961-1972*, Paris, Ypfilon.éditeur, 2018, p. 138.

**La Vieilleuse :** Où commence l'espace de leur naissance ?

**La Miraculeuse :** Dans la chambre mauve où la peinture s'affaisse.

**La Vieilleuse :** Pourquoi cette couleur ?

**La Miraculeuse :** La lumière du matin se redistribue sur les murs comme un jaillissement.

**La Vieilleuse :** Le réveil en est-il apaisé ?

**La Miraculeuse :** On peut mieux percevoir le travail des ombres.

**La Vieilleuse :** Comment réseautent-elles dans ce lieu clos ?

**La Miraculeuse :** Une attention soutenue sert de guide.

**La Vieilleuse :** Puis-je dès lors connaître leur itinéraire ?

**La Miraculeuse :** On ne sait pas vers quoi elles vont.

**La Vieilleuse :** Mais elles bougent, n'est-ce pas ?

**La Miraculeuse :** À l'intérieur de toi.

**La Vieilleuse :** Je veux m'annoncer.

**La Miraculeuse :** C'est inutile puisque tu reçois.

**La Vieilleuse :** Et la chambre close ?

**La Miraculeuse :** L'hiver arrive. Retournes-y maintenant et concentre-toi.

**De chair et de sang**



Je n'ai pas la démarche féline  
J'ai le dos des femmes ancêtres  
Les jambes arquées  
De celles qui ont porté  
De celles qui accouchent  
En marchant

- Joséphine Bacon, *Uiesh*, 2018.

les enfants te demandent une consolation  
pour le premier arrachement  
cela peut être du lait chaud, ou une peau  
mousse mémoire de leurs craintes

en leur offrant une attention, tu t'alignes  
vers ton devenir chienne ;  
tu t'enfonces dans le noir en délaissant  
l'amertume pour les caresses

il est dit que les animaux absorbent  
les maladies des hôtes  
tu ne feras pas intervenir une croyance  
de peur qu'elle ne devienne malédiction

tu es morte

il fait trop froid dehors pour pleurer  
alors tu restes ainsi abattue –  
la posture du cadavre invite au repos

tes images gelées d'anciens visages  
quand tu arrêtes de les contempler  
elles meurent aussi

tout meurt

le printemps découvre ton gant noir  
quelque part dans le gravier

elles sont belles, les traînées de ton rut  
dans les retranchements blancs de l'hiver  
tu ne bois plus, ne te nourris plus :  
tu mendies la chaleur de l'espace sacré

qu'as-tu fait de ta douleur ?

une question : le témoin  
de chair et de sang

pense-t-il encore que les filles  
se sculptent dans le marbre?

tu portes à ravir la souffrance  
en harmonie dans ta vacuité  
nue dans ton délire de figurante

tu fléchis volontiers  
un état de veille  
toutes ces vies qui s'entremêlent  
finissent par trouver leur abandon

ton échec inscrit dans ton ossature  
ce lieu désavoué de la torsion

les enfants broient les cycles  
autant de claquements de gueule  
dans la morsure du temps  
ils rasent les heures indifférenciées

tu accueilles le poème avec la fragilité  
des paumes taillées dans le granit

comme il fait bon de prendre soin  
de l'indicible  
ta mauvaise conscience devient chaste

tu maîtrises ton destin  
le temps d'écrire ceci :  
« quelle bête me lèche sans cesse les pieds  
s'enfuyant ainsi avec mon arrière-goût »



une voix écoute la conversation  
mais elle n'apprend rien

de toutes les versions offertes  
intuitivement elle choisit la vôtre

au bout du quai, la mer ne gèle pas  
traversée par la voie commune

il n'y a pas de départ tranquille  
la Miraculeuse scinde l'horizon  
et marche sur les carreaux de givre

tu plisses les yeux et tu la vois  
au loin, dans la brume argentique  
sa main anonyme te salue  
ou déverse tes cendres dans le paysage

tout ici devient ciel :  
les mortes, les chiennes qui aboient  
derniers échos de l'effacement

la rupture fortifie la voix  
baise le front des tempêtes  
trouve sa forme crochetée  
dans l'oubli des grands vents

qu'as-tu fait de ta douleur ?

une foi étrange  
sans orifice pour expier

une lumière contenue  
dans une nature morte

existe-t-il encore une quiétude  
pour modérer ton tremblement  
tu opposes à la présence heureuse  
ton incompetence

tu veux esquiver la descente  
du bas du corps  
mais les lignées foutues  
montent la garde entre tes cuisses

y-a-t-il un seul poème  
qui ne raconte pas  
l'agitation irrépressible de ta chute

l'ordre impeccable du bonheur  
le danger de suivre sa piste  
pourtant les images dans la charpente  
sont retenues par les crocs

ta mise au monde    une rupture continue  
avec le sens commun  
tes mains cachent encore des naissances  
toi qui évoquais la tâche ardue de vivre

tu mesures difficilement le vide laissé  
par les voix enfantines  
figée devant la fenêtre de la mansarde  
tu as un air de mère esseulée

tu dois tout recommencer : comprendre  
un jour tu es toi  
une fois tu es l'autre  
tu vacilles avec l'absoluité des lunes

le paradoxe vient du regard des autres

traversent de ses hanches étroites  
huit chiots, dont deux morts en couche :  
la chienne avale les sacs visqueux  
pour ne pas laisser de preuves



tu aperçois deux traces sur la voie  
ce sont les pas traînants des disparus  
incapables de soulever leurs pieds  
tels les enfants éternels de la densité  
ils roulent la tête perdue du garçon

qu'est-ce qui te manque ?

tu ne pourras pas tout excuser  
par les fautes éclatantes de ton désir

maintiens son souffle hors de toi  
accueille son expiration difficile  
en ton inspiration  
et glisse ta main sous sa nuque

tu sens ton corps dans tes bras  
tu deviens mère, enfant, amante  
tes seins galbés de contradictions  
s'ouvrent sur ton cou délicat

dehors ne perçoit que son absence  
dedans, toutefois, tu embrasses  
l'intégralité de sa présence

réponds : qu'est-ce qui te manque ?

tu pars souvent sans te retourner  
avec le pas délié de l'amnésie  
pourquoi rester un jour de plus  
puisque la stabilité te tue

tu n'es pas le portrait de tes pensées  
pas plus que tes idées ne te ressemblent  
détourne ta réponse de la colère  
il y a trop de risques à se compromettre

pour qui fonce sans vergogne  
une voix ne tarde pas à prévenir :  
« puisses-tu un jour sécher ta peau humide  
loin des dalles abruptes et barbares »

toutes sommes suspendues  
quoique sans attache  
la vérité insoutenable de la métamorphose

les enfants tendent sous ton nez  
les restes de la culpabilité

apprendre aux chiennes leur péché  
le museau dans l'urine

tu jongles avec l'impénétrable discours  
dans le regret où tu t'exposes  
blessée comme les tiens

les liens filiaux pallient tes malheurs  
tu te laves volontiers dans l'eau usée  
de la tradition

tu ne sais pas où tout cela te mène  
déjà tu abordes la rupture  
les accrocs du devenir plaident en ta faveur  
et souhaitent entrer dans ton doute

l'hospitalité est un tiroir ouvert  
où tu déposes les enfants pour la nuit  
tu confonds le grincement de la berceuse  
avec l'agonie des lits provisoires

il neige au-dessus des vivants  
couvre-toi  
oublieuse des premières peaux

en dépit des enfants  
tu ne survivras pas au grand paradoxe  
qui chaque fois te consume

il y a certes des moments plus durs  
le réveil la marche du lit à la fenêtre  
lors du lent trépas de novembre

si des chiennes meurent  
dans les jeux de la glace  
les femmes ne réfléchissent plus  
au bout de leur laisse



ta main gauche se ferme à l'amour  
la droite donne sans condition  
depuis longtemps tu transmets  
tes propres résistances

y a-t-il un parcours convenable  
où toutes existent à l'unisson  
tu peux circuler dans ton ambition  
sans écorcher personne

regarde quand tu bordes les enfants  
comme ta tendresse dissipe la peur  
jusqu'à accepter d'être vivante

l'amour camoufle la morte en toi  
toujours avec le même parfum :  
ne pas trahir ceux qui s'endorment  
en adéquation avec cette odeur

qu'as-tu fait de ta douleur ?

un tombeau sans repos  
pour désinscrire ton histoire

tu y insères un doigt  
avec l'incrédulité du Caravage

## **Les graciées de l'aurore**

Son calme millénaire creuse des sillons et transforme les rumeurs en des mouches agitées. Elle ne tremble plus, couchée à tes pieds, alors que tu te réveilles encore parmi les cadavres. Depuis un moment, tu n'atteins plus les hauteurs, accroupie dans les piochements souterrains où tu épuises la notion même de paradis. Les filles enfouies dans l'expansion de ses cercles se crispent sous la mémoire du temps.

Quand comprendras-tu que « je suis » te condamne à des nuits émaciées. Tes jambes sont froides, tu n'arrives pas à les réchauffer. Dès que tu le réalises, une chaleur s'empare de tes pieds. Tu restes donc agenouillée pour observer l'abri qui recouvre les mortes. *Est-ce donc ici, est-ce au milieu des tombeaux qu'il faut tant croire à l'avenir ?*<sup>725</sup> Elles ne viendront pas cogner à ta porte, te sachant infidèle depuis le lieu de tes pensées. Pécheresse, tu pleures quand elles cessent de te visiter.

---

<sup>725</sup> Germaine de Staël, *Corinne ou l'Italie*, tome 1, Paris, Flammarion, 1807, p. 137.

Les captives se débattent contre les parois de ton crâne. Leurs cris incessants te demandent asile. L'histoire est devenue routinière : une pression assourdissante dans ta tête, puis, devant le poids insupportable, tu t'abandonnes à la gravité. Les enfants ne perçoivent pas tes évanouissements comme des désertions. Chaque fois, ils jouent aux billes avec des bourgeons gelés pour passer le temps.

Tu imagines des sentiers menant à des mausolées dont les portes seraient tenues par des pierres solides pour éviter que les enfants se coincent les doigts les jours de vent. Des lianes longeraient les entrées, laisseraient croire aux endeuillés que les coupes à blanc n'existent pas en bordure de nos vies.

Le passage engendre les contraintes. Comme cette chienne offerte à la semence dans la chambre close. Tu te revois, l'oreille tendue sur la porte. Il y a des hurlements quand on marche par inadvertance sur une patte, mais il y en a d'autres plus creux encore qui vous défont les os. Quelques semaines plus tard, les mamelles suintent d'elles-mêmes.



Parfois, tu te meurs, parfois tu te passionnes. Que sais-tu du mauvais présage ? La chienne court après sa queue, puis s'efface en tournant sur elle-même.

« Installe-toi dans l'espace sacré de la mouvance ». Pour ce faire, il faut franchir le seuil qui mène à cet autre espace conjoint mais plus vaste encore. Elle veut dire : en toi, il y a le dedans. En toi : le lieu est noir de cillements. Au-dedans : les parois sont couvertes de vitraux qui accueillent les ombres avec un grand étonnement. Il n'y a donc pas de confinement, que des unions vieilles comme la pierre dans la pulsation prolongée du monde.

Les mortes prématurées s'accrochent à tes ruptures. Es-tu capable de porter la responsabilité de ton vide ? Sans séduire ni repousser, accepte que ton âme soit sacrifiée en un bouquet de bardanes. Toutes se cramponnent à toi : tu es celle qui disperse les places parmi l'oubli. Maintenant, souviens-toi de la femme qui parlait d'une gravité vers le ciel.

L'énigme n'est qu'un amas de lettres perdues ; elle jappe devant l'arrivée imminente, le museau dans la fenêtre. (Est-ce que tu offres un langage aux images ou si ce sont elles qui te donnent l'espace pour le retour incessant de la chienne ?)

Repasse par le bas du ventre, sur le point de la douleur. Une lumière blanche monte et descend qui te suspend dans le silence. « Nos existences forées éclairent les civilisations en deuil ». Il est vrai que les fleurs sur les tombes se nourrissent de tes yeux clairs.

Il y aura toujours cette tendresse dans ton regard pour annoncer l'avenir aux graciées de l'aurore.

*In memoriam*

la graphie aussi subtile soit-elle  
préside à l'enfantement des signes :  
nous sommes peut-être pour toujours  
les citoyennes de la nécropole

le témoin renchérit : « je suis surpris  
de lire des poèmes de corps et de sang  
toi, si propice à l'élévation »

il n'est pas nécessaire de se livrer  
tout entière à la reconnaissance  
le récit des femmes  
s'ancre dans le secret de la chair

**La naissance**

*Épilogue*



Je suis femme, je crains la mort, je redoute  
votre supplice, mais je n'ai point d'aveu à  
faire, et c'est dans mon fils que je puiserai  
mon courage. Mourir pour accomplir son  
devoir, c'est prolonger sa maternité au-delà  
du tombeau.

- Olympe de Gouges, cité en introduction  
par O. Blanc dans *Écrits politiques* (tome 2)

nous sommes les survivantes  
des filiations clandestines de nos mères  
de la disparition des symboles  
dans la volonté abstraite du sort

les livres saints se retournent sur eux-mêmes  
en un lieu où personne ne maîtrise le verbe  
du paradis ou de l'enfer

nous ignorons les options  
logées entre les fragments de l'inquiétude  
le point aveugle du cristal

notre commencement    un accident  
sans les marques intimes du ciel

nous sommes les arrachées de l'ombre  
parmi quelques bourgeons maudits  
notre cortège est une parole testamentaire  
où règnent nos premières volontés

nous existons à notre corps défendant  
bien avant l'émergence du mythe  
dans le sacrifice du sursis  
où naît l'intransigeance de nos désirs

Eve, Marie, Lilith, Ilithyie  
nous sommes devenues les affilées  
des passages étroits  
dans le dénuement du langage  
où nous nous écorchons la peau des hanches

nous étions poètes  
bien avant le sacre du ventre  
dans le déversement de ses fluides  
bien avant le *Vaisseau d'or* et sa *Cyprine d'amour*  
sur la corde raide de l'origine

non assignables

certaines demeurent entre parenthèses  
nous leur offrons des contours  
un endroit où les suspendre  
de la fatigue avenante des oubliées

nous voudrions dire honnêtement  
nous sommes là

nous formons les entrelacs du monde  
dans la chute infinie de l'histoire  
nous émergeons sans dénouement  
et hors du temps

nous sommes les héritières des lois  
que nous enfreignons l'instant suivant  
qu'advierait-il d'un monde sans détournement  
pour la suite du réel ?

l'abnégation    notre inconfort    la peur

nos références se meurent dans l'œuf  
(comment éviter que les fausses couches  
nous emportent avec elles ?)  
nous récupérons les coquilles vides  
pour en faire des armures de circonstance

nous refusons le mot *guerrière*  
la guerre étant le produit brut des Hommes  
des ignominies

aucune morte en travers de la route  
aucune arme    le sein à découvert

nous sommes les sentenciées  
nous menons les contraintes à bout de souffle  
pour le renouveau de la forme

nous levons le drapeau blanc  
abdiquer dans la joute du poème  
n'est-ce pas le propre de la communication?  
nous entendons *communion*

nous sommes les inarticulées  
patientant pour clore les paupières des autres  
le bourreau risque de nous achever  
histoire de devenir témoin

le rapatriement de nos noms serait disgracieux  
sans doute plus que l'étonnement

nos intuitions sont des lambeaux sauvages  
parfois la lumière est une bénédiction

quand elle les enfonce dans la noirceur  
ainsi nous surgissons

nous avançons vers  
nous-mêmes en nos déchirures  
nous-mêmes en notre chienne mourante :  
tout ce qui nous succède nous mord les flancs

les plis de la mémoire    ses retranchements

nos voix sont des maillons d'époque  
chaque pas lègue l'écho de notre résistance

nous sommes les Miraculeuses  
perpétuelles revenantes de l'avant-port  
où s'ancrent les dernières colombes  
notre débarquement est pluriel

qu'importe l'usage de la boussole  
dans la circulation des ruines  
puisqu'elles-mêmes nous ravagent  
(nos robes sont abîmées par la patine)

notre retour signe une faille féconde  
dans le geyser de la parole  
un chemin à double voie

nous longeons la lisière du jour  
les revers se bercent dans notre placenta  
la perte silencieuse des eaux  
accouche d'une clairière nouvelle

nos filles sortent par les cernes des arbres  
rampent sous les faisceaux du poème  
jusqu'en nos propres bras

jusqu'en notre résurrection    debout  
impitoyablement calmes

nous sommes vivantes  
le matin nous tend des horizons roses  
et si nos gestes tremblent encore  
c'est de l'étreinte ardente de notre espoir

## CONCLUSION GÉNÉRALE

Dans cette culture de grande consommation, où l'impatience est valorisée parce que plus efficace, les décisions spontanées effacent les espaces bénéfiques pour l'approfondissement de la réflexion. La profondeur peut pourtant répliquer adéquatement au monde qui nous entoure, en évitant les réponses immédiates, souvent destructrices, qui manquent de recul et de sagesse. Les décisions sont précipitées, les gestes rapides et le capitalisme sort chaque fois victorieux de ce rythme hâtif, mis en place pour ses propres intérêts. Il faudrait peut-être *apprendre à perdre*<sup>726</sup>, pour reprendre le titre du livre de Vincent Delecroix, développer une philosophie de la perte, qui fasse de notre lenteur un gain paradoxal pour l'avenir. Cet apprentissage s'accompagnerait du risque de passer à côté de certaines opportunités et de s'engager ultimement dans la voie de la concentration. Dans son premier carnet (1935-1942), Camus notait d'ailleurs que « deux ans ne sont pas de trop dans une vie pour réfléchir sur un seul point<sup>727</sup> ». Il relativisait la notion du temps en lien avec la tâche à accomplir alors que, aujourd'hui, l'investissement à long terme dans un projet scripturaire se révèle un acte radical. Au terme de cette thèse en recherche-crédation, je postule que cinq années ne sont pas de trop pour réfléchir à un seul thème, soit celui du retour incessant des spectres dans l'acte de création.

Au cours du volet essayistique, j'ai parcouru les ramifications de mon intuition première, à savoir que, au moment de prendre la plume, quelque chose de plus grand que nous travaille au service de l'écriture. Plus encore, dans le premier chapitre, j'ai montré que la quête de soi dans la création est, en fait, une enquête sur ce qui nous possède. Le « qui je suis » à l'origine de l'écriture, que les écrivains et les écrivaines désirent cerner, se rapporte plutôt à la formule suivante : « Qui me poursuit à l'instant où j'écris ? ». La hantise est difficile à circonscrire, en ce sens où les spectres, avec leurs apparitions et leurs disparitions, refusent de se laisser saisir. Ils ne se soumettent ni aux cadres théoriques ni au domaine du savoir. Comment, dès lors, aborder ce qui à priori nous échappe ? J'ai ainsi adopté une forme non soumise – l'essai littéraire – pour ouvrir une réflexion spiralaire, laquelle m'a permis de tourner autour du sujet choisi sans établir de réponses définitives. Devant l'impossibilité de dire précisément ce qu'est un spectre et la manière dont il advient dans l'écriture, certaines poètes de mon corpus ont décidé de créer des figures imaginaires pour en dessiner les contours. L'image du spectre, que Derrida qualifie comme la figure de toutes les figures, demeure la plus juste afin d'explorer le processus de hantise à l'œuvre dans l'expérience

---

<sup>726</sup> Vincent Delecroix, *Apprendre à perdre*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2019.

<sup>727</sup> Albert Camus, *Carnets I, 1935-1942*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013, p. 94.

de l'acte de création. Écrire, c'est donc développer une foi devant l'inconnu vers lequel nous guident ces spectres et, au fur et à mesure qu'on entame cette voie risquée, goûter au pouvoir créateur du doute. Turcotte, dans « Extrait du livre de bord ou de la discontinuité », évoquait justement l'incertitude qui nous attend dans le tournant :

[...] il reste l'écriture qui s'avère être une continuité pour moi. Un effort et un plaisir soutenus. Entendre ici continuité non pas comme le contraire de ruptures, divisions, doutes, mais comme ce qui est, tout simplement. Quelque chose dont je peux difficilement m'éloigner, qui m'attend à chaque détour. Ce par rapport à quoi je me définis, m'indéfinis, me situe et me désitue sans cesse.

Le chemin emprunté par les écrivains et les écrivaines au cœur de l'écriture est à la fois dénué et ponctué de repères. L'engagement premier de l'artiste est d'observer ce qui, dans ce même parcours, se met en scène hors de la volonté et qui demande ensuite une écoute soutenue. Cette démarche implique forcément le sacrifice de ses idées pour se vouer au service de l'écriture. C'est ainsi, en compagnonnage avec la voix d'outre-tombe des spectres, que les poètes peuvent accéder à une forme qui se rend à l'essentiel tout en réfléchissant la vie par rapport à la mort.

À travers l'histoire littéraire, les spectres sont multiples ; ils hantent la littérature depuis des lustres, tel que le *Hamlet* de Shakespeare. Quelques centaines d'années plus tard, Woolf invente une sœur-fantôme à ce grand dramaturge, une version au féminin qui aurait profité des mêmes privilèges. Dans mon essai, je me suis intéressée à la manière dont les femmes approchent la mort en créant une *thanatopoétique*. Si au cours des siècles les figures spectrales qui foisonnent dans les textes au masculin sont non incarnées, celles qui s'inscrivent dans les écrits au féminin prennent souvent forme dans un corps tangible. Les quatre poètes, à l'image de Pizarnik, nous invitent à « revenir à la mémoire du corps<sup>728</sup> ». On décèle ainsi la figure de l'endommagée chez Amyot, celle de l'archéologue de l'intime chez Desautels, celle de la funambule chez Dupré et celle de l'hôtesse chez Turcotte. Toutes ces autrices approfondissent la hantise au féminin à l'intérieur de leur livre de poésie.

Dans le deuxième chapitre, j'ai examiné la correspondance entre Amyot et Désy (*Que vous ai-je raconté?*, 1990-2000), dans laquelle la poète évoque l'image de la blessure. En raison de sa déchirure, elle adopte un mode d'être au monde singulier, qui oscille constamment entre la vie et

---

<sup>728</sup> Alejandra Pizarnik, *Extraction de la pierre de folie*, Paris, Ypfilon.éditeur, 2013, p. 45.

la mort. Amyot admet, en effet, avoir une enfant morte en elle qui revient la hanter à différents stades de sa vie. Si son enfance constitue son premier deuil, les quelques fausses couches qu'elle a faites dans sa vie d'adulte sont à l'origine de ses plaintes, de sa douleur inguérissable. Les lettres échangées avec Désy représentent donc une manière pour la poète de s'inscrire dans la lenteur et de commencer à réfléchir, au cœur du quotidien, à cette fissure première. Pour elle, il s'agit aussi d'une façon d'investir l'anachronique puisqu'elle se définit comme une femme de l'ancien temps ou comme une personne habitée par une vieille dame. Cette posture à la fois décalée et hantée la positionne dans un entre-deux, au bord du gouffre, entre le vide et le terre-plein. Or, c'est à cet endroit singulier qu'elle arrive enfin à penser l'essentiel, loin des distractions éphémères de son époque. Cette blessure est à la fois porteuse de désir et de souffrance. Elle la ramène constamment dans un état de tension au sein des cycles de l'existence qui lui font craindre la mort. Chaque événement qui revêt la possibilité de la perte est, pour elle, une manière toujours plus violente d'être confrontée à la vulnérabilité de son enfance. Au moins, l'écriture est salvatrice. Ses livres lui conférant, en effet, une impression d'éternité. La maternité aussi apaise son angoisse. La poète décrit les enfants comme une source d'espoir et un arrachement à soi parce qu'il est plus facile d'exister pour les autres. Cette philosophie limitrophe donne accès à une approche singulière de la création littéraire. En fin de compte, la revendication d'être au monde prend le dessus sur l'effroi engendré. Amyot refuse de se restreindre à toute forme de cadres (institutionnels, universitaires, éditoriaux), au risque de voir réapparaître, peut-être plus vif encore, l'imaginaire de la blessure.

Dans *Que vous ai-je raconté?* (1990-2000), correspondance entre Amyot et Désy, je m'identifie à la figure de l'endommagée et à sa douleur originelle qui la plonge dans une perpétuelle quête de sens. Ma peur devant l'avenir n'est peut-être pas aussi creuse que la sienne, mais je réinvestis, comme elle, la fracture de cet effroi pour observer ses capacités créatrices. À son image, je préfère le doute à la certitude, tentant de concentrer mon énergie pour répondre à l'appel mystérieux de l'écriture. Elle m'aide à comprendre que, devant l'impossibilité de créer de nouvelles idées comme le proposait Lorde, une unicité s'exprime tout de même à travers un corps singulier. La poésie est ce geste d'immortalité, sans doute illusoire, qui nous permet toutes deux de poursuivre pour tenter d'extraire ne serait-ce qu'une parcelle d'espoir. Pour elle, le travail scripturaire n'est pas séparé des enfants. Ces derniers représentent l'apogée de la vie, la valeur la plus sûre à travers le néant. Je me reconnais dans sa posture anachronique, tournée vers ce qui est le plus vivant, les enfants et la nature, alors que le reste du monde avance dans le non-vivant sans



observer l'environnement tout autour. Celle qui se décrit comme une femme de l'ancien temps possède suffisamment de distance avec sa société pour la regarder autrement, de biais, au lieu de s'enfoncer dans son marasme. L'investissement de la lenteur dans l'écriture est également une manière de résister au rythme effréné de cette même société. Mais, plus encore que sa pensée créatrice, c'est son extrême lucidité qui est enviable. Sa posture marginale refuse les catégories préétablies (universitaires, éditoriales), ce qui offre une vision complètement nouvelle. Comme la figure de l'endommagée, je souhaite éviter de me soumettre à toute ambition qui risquerait de sacrifier le noyau dur du poème.

C'est à travers la poésie, comme dans *Je t'écirai encore demain* (1994), qu'Amyot retrouve ses souvenirs sous une forme intacte. Dans ses textes, elle construit un espace pour accueillir convenablement la blessure et tenter, en partie, de la cerner. Elle adresse des lettres fictives à une figure masculine décédée qui revient hanter son écriture mensuelle. Les fleurs, évoluant au fil des saisons, balisent le quotidien de l'énonciatrice. Elles accompagnent aussi le deuil de cette dernière dans sa dimension cyclique qui s'étend sur une année, soit d'un septembre à l'autre. Plongée au cœur du chagrin, la poète cherche à maintenir le lien avec la vie, en convoquant notamment des images de la nature et de ses enfants. Écrire à son mort lui fait le plus grand bien, d'autant plus qu'elle vit l'entrée de son fils à l'école comme une désertion supplémentaire. L'expérience scripturaire fait surgir des réminiscences insoupçonnées ; elle lui offre aussi la possibilité d'interpeller son ami disparu dans la prose poétique, sachant, bien sûr, qu'elle restera sans réponse. À l'heure des bilans, témoin de cette terre qui donne et reprend, la poète souhaite se rapprocher de la fécondité.

Avec le troisième chapitre de mon essai, Desautels est présentée comme l'archéologue de l'intime, la femme qui erre parmi les fantômes. Elle observe ces derniers escorter le geste de sa main au moment où elle déterre les strates de l'intimité profonde. Pour la poète, la fouille est un acte absolument indispensable à la survie. Dans son mouvement, qui retire une à une les couches superposées, elle cherche à découvrir les traces enfouies pour reconstruire l'origine du sens. Elle recueille des preuves immatérielles, puis quelques photographies d'enfance, comme des deuils empilés dans le sol du temps. Pour ce faire, elle utilise une méthode stratifique, laquelle vise à décaper le non-dit par étape afin de toucher l'histoire vraie. Ce processus ne peut se faire que dans une chambre – lieu intime par excellence – qui lui procure la solitude nécessaire pour exister en pleine conscience. Là précisément, elle admet être hantée par plusieurs morts de son entourage,

son amie Lou par exemple, mais aussi par une étrangère qui s'immisce sous la couche de ses phrases. Le mouvement initial de la fouille part du corps et se dirige ensuite dans les zones les plus obscures de la vulnérabilité. À cet endroit, elle accède à des survivances sur un terrain qui paraissait au départ aride. Effectivement, des surgissements inattendus se dévoilent. À force de se pencher de la sorte vers les morts, la poète en vient elle-même à parler d'une forme d'exorcisme. Elle souhaite seulement que la main arrive à communiquer convenablement ce qui est d'emblée incommunicable. Notons que le désir premier de son écriture est lui-même fantomatique : hantée par ses morts, Desautels entend représenter l'irreprésentable au cœur des mots. À force de balayer, ceux-ci reviennent sous la forme de souvenirs. Difficile, n'est-ce pas, de faire disparaître ce qui est déjà disparu. Quand l'intention de fuir et de tout abandonner se présente, Desautels se tourne alors vers les autres. La collaboration avec des artistes lui donne le courage d'affronter ses peurs et de créer un nouvel espace pour ses obsessions. La hantise d'autrui est, selon elle, un moteur de création susceptible de lui renvoyer le reflet déformé de ses propres inquiétudes.

De cette figure, je retiens surtout, pour mon écriture, l'idée de la main hantée qui cherche à creuser les strates de la vie pour atteindre la vérité. Elle extirpe la première en surface, liée à l'anecdote, pour atteindre les profondeurs de la connaissance. Cette manière de retirer une étape à la fois – la méthode stratifique – lui permet de fouiller des deuils qui sont d'abord intimes et qui trouvent ensuite leurs échos dans la collectivité. Ce sont parfois des souvenirs d'enfance qui se cachent sous ses vers et parfois une étrangère demandant à faire entendre sa voix. Souvent, il s'agit de données inconnues qui surgissent lors du désencombrement. Devant ce qui paraît stagnant, il y a quelques survivances que le poème se charge d'organiser dans sa verticalité. Les apparitions semblent d'emblée incontrôlables, mais l'écriture définit lentement le sens. Ces empreintes laissées à travers les couches du temps sont compilées dans la chambre. Ce lieu clos, abordé par Woolf dans *Une chambre à soi*, fait retour chez Desautels, mais aussi chez l'ensemble des poètes étudiées, comme un fait inévitable lorsqu'on souhaite écrire. Il est, pour elle, l'endroit où disposer les diverses trouvailles du sol intime pour observer leurs interpénétrations dans une solitude absolue. Il est, pour moi, une manière de voler du temps pour le consacrer à l'écriture, alors que tout le quotidien cherche plutôt à me faire suivre son rythme exalté. J'adopte ainsi une perspective qui me rend plus apte à reconnaître le sens.

Dans *Tombeau de Lou* (2000), la figure de l'archéologue de l'intime est à son apogée. Devant la mort de Lou, Desautels entame une archéologie, à la fois funéraire et littéraire, dédiée à

cette amie d'enfance. Elle souhaite lui rendre hommage, mais aussi la maintenir en vie par le prolongement de l'écriture. De fait, dès que la poète creuse le moindrement son passé, le spectre de l'amitié se manifeste. Cette fois, les éléments enfouis, tels les souvenirs, servent à construire un monument de commémoration. Le livre de poésie s'ouvre d'ailleurs sur la dégradation de l'état de santé de Lou, condamnée à rouler sa pierre à l'image de Sisyphe, n'ayant comme seul répit qu'un regard tourné vers une fenêtre. Au moment de la mort de son amie, la poète est confrontée à une perte intolérable qui, si elle est pour Lou une délivrance, est pour elle un supplice. Cette impossibilité de faire son deuil entraîne un retour perpétuel de la mémoire et, surtout, la répétition – motif omniprésent chez Desautels. Poursuivie par le spectre de son amie décédée, elle tente de la rendre présente au monde. Au sein de cette œuvre, ce sont les photographies de Laframboise qui accompagnent les poèmes endeuillés, tant sur le plan du fond que de la forme. Parmi ces dernières, il y a notamment des représentations de fillettes, une Madone, un cimetière miniature, toutes éclairées avec soin par un clair-obscur qui donne l'impression d'assister à des natures mortes-vivantes.

Le quatrième chapitre s'intéresse aux spectres dans l'œuvre de Dupré. Ces derniers apparaissent comme une force qui propulse la poète vers l'avant, tout en l'obligeant à maintenir un équilibre entre des tensions opposées. Ce surgissement interne trouve sa forme dans la figure de la funambule. La funambule est donc celle qui avance. Elle est également celle qui se tient en équilibre entre la joie et la douleur afin de mieux ressentir les émotions intrinsèques à ces deux états affectifs. Verser dans un pôle ou dans l'autre risquerait de la mener vers la chute. Il lui importe plutôt de se sentir vivre au cœur de leur rencontre. L'avancée sur un fil de fer est un acte solitaire, en marge des activités courantes, et consiste à rester droite, en dépit des perturbations du monde. La possibilité de la mort est trop grande pour se donner en spectacle. Ainsi suspendue au-dessus du sol, la funambule est confrontée au vertige des horreurs. La ligne droite à franchir demeure un lieu de passage, un endroit où apprendre ce qu'on peut devenir quand on est plus grand que le vide. Dans la vision de Dupré, le vertige n'est pas détaché du corps physique. Au contraire, c'est ce même corps qui enregistre les blessures de la chair ensuite reconduites au sein de la langue. Avançant de la sorte au-dessus du monde, la poète modifie les perspectives de son œil et se met à voir autrement son environnement. Cette nouvelle perspective la positionne contre le langage commun dénué de poésie.

J'espère éventuellement réussir comme la funambule à maintenir une stabilité au-dessus du terrain vague de la mort pour ressentir le sens du mot « vivre ». Avancer, toujours, en dépit des blessures. C'est sans doute le moyen le plus sûr de ne pas sombrer. Cette traversée devient une véritable quête existentielle où le corps oscille entre la joie et la douleur, maintenant ainsi les deux pôles dans une tension constante. Une douleur englobante équivaldrait à y engloutir son lectorat, ce qui n'est pas souhaitable quand nous marchons debout en anticipant un espoir pour l'humanité. Cette figure m'émeut particulièrement parce que je suis habitée par l'image de la chute. J'ai longtemps eu tendance à l'investir au sein de l'écriture jusqu'au désespoir, particulièrement après la lecture des œuvres de Nelly Arcan. Toutefois, je ne pense pas que cela soit cohérent avec l'idée de responsabilité envers le vivant que j'ai tenté de développer à quelques moments au cours de l'essai. Chez Dupré, et c'est ce qui m'interpelle, la chute est esquivée au profil du vertige. La funambule n'est pas celle qui tombe, malgré les risques. Elle est celle qui crée métaphoriquement un pont entre le fini et l'infini en ressentant les vibrations du vivre. Cet état, à la fois stable et vacillant, lui permet d'envisager l'écriture à partir d'une autre perspective. Le corps suspendu de la sorte au-dessus du vide modifie l'enjeu des mots qui ne sont plus en lien avec le divertissement ou le suicide, mais avec un sens aigu de la conscience. Comme chez Amyot, la traversée de la funambule n'est pas ambitieuse. Elle se fait dans la solitude la plus intime, loin de la volonté sensationnaliste et du regard approbateur des autres.

Mais chaque œuvre demande à refaire son équilibre singulier. C'est le cas de *Plus haut que les flammes* (2010), où l'expérience des camps de la mort modifie la trajectoire linéaire de la poète, supposée avancer droite parmi les cadavres. Auschwitz et Birkenau portent encore sur leurs murs les marques de la souffrance. À l'intérieur du musée, l'énonciatrice est bouleversée par les images horribles qui perturbent sa stabilité. Les spectres du passé commencent dès lors à trouver un refuge dans son corps. S'il est impensable pour Dupré de continuer à vivre sans écrire après avoir vu ces images, il va sans dire que ses poèmes émergent de l'enfer. Toutefois, la verticalité de l'écriture poétique s'élève au-dessus des flammes et le ciel est perçu comme un espace accueillant pour les âmes perdues. À travers cette expérience poétique, laquelle entremêle le récit intime et la souffrance collective, la poète marche sans cesse pour ne pas être submergée par la douleur de la mémoire traumatique. Heureusement, il y a l'enfant. Le petit se présente comme un espoir en plein cœur de la barbarie. En plus de son innocence, il maîtrise la danse, c'est-à-dire la réappropriation des mouvements du vivant. Chaque matin, la poète doit refaire la joie qu'elle porte en elle comme

un contrepoids à la douleur avec l'enfant à ses côtés. Cette douleur est parfois si grande qu'elle prive l'énonciatrice de ses mots, d'où l'évocation du peintre Francis Bacon, susceptible de révéler à lui seul l'innommable dans l'espace poétique. Pour ce faire, il importe aussi à la poète de côtoyer les formes endeuillées qui cachent dans leurs angles morts l'énergie nécessaire pour extraire l'amour. De la sorte, le poème devient une prière en faveur des vivants, récitée tous les jours, pour atteindre cette bienveillance. La poète est celle dont le cœur n'aurait pas encore éclaté devant l'horreur et qui conserve sa voix en guise de rituel pour transmettre la possibilité d'un avenir aux autres.

*La main hantée* (2016), paru six ans plus tard, apparaît comme un poème de l'après, une suite à l'expérience troublante des camps de la mort. Il ne pouvait donc s'écrire qu'avec un regard renouvelé. C'est l'énonciatrice qui devient le bourreau et soumet son chat au protocole de l'euthanasie. Son geste l'oblige à une réflexion sur l'existence des animaux, lesquels ne se suicident pas, et sur le pouvoir exercé par un être vivant sur un autre. Dans le son des cris de son félin, elle reconnaît tous les gémissements du monde, dont ceux des filles meurtries. L'énonciatrice n'est donc pas meilleure que les autres, elle tue à son tour, mais par amour. Devient-elle pour autant complice de tous les événements malheureux du monde? Chose certaine, sa main devient hantée par les morts immémoriaux qui revoient le jour sous sa plume. Tournée vers les disparus, Dupré explore la laideur du monde, parfois forcée d'errer dans les cimetières et de collectionner les noms des suicidés. Enfin, en dépit de sa participation au désastre, elle refuse de se penser en dehors d'une communauté. Traversée par l'espoir, elle souhaite demeurer debout parmi les vivants.

Les réflexions de Turcotte, quant à elles, convoquent à la fois la figure de l'archéologue de l'intime et celle de la funambule. Dans le cinquième chapitre de mon essai, j'ai établi que la poète oscille entre deux postures opposées : à la hauteur du vertige et l'enfouissement dans le sol. Elle désire trouver un équilibre au sein du chaos, car la pensée de la mort est insistante. Pour ce faire, elle réalise des rituels dans l'écriture, qui l'amènent à mieux réfléchir à cette morte-vivante enterrée dans la crypte de son inconscient. Son travail consiste, entre autres, à observer ses mouvements pour suivre une direction plus juste dans l'expérience des mots. La peur, quand elle n'est pas paralysante, offre la possibilité de tisser des liens entre la vie et la mort. L'écriture se veut alors une respiration profonde au cœur même de cette peur. La maison étrangère représente dans l'imaginaire de Turcotte cette intimité qui accueille les revenants tout en domestiquant le chaos. Résidente de cette maison, la poète est, à son tour, habitée par elle. Ainsi, la figure de l'hôtesse est

apte à traduire son regard sur le monde environnant. L'étrangeté lui offre l'occasion de loger dans cette intériorité sans en être prisonnière. Elle fabrique dès lors un lieu symbolique pour les morts à même un territoire où le contrôle est impossible. À la lisière de la forêt, l'hôtesse se trouve dans un endroit qui assure sa survie. Ainsi retirée, elle ne renonce pas au monde, mais elle prend du recul pour mieux l'affronter. Elle espère aussi que l'investissement à travers l'obscurité de la forêt lui donnera l'énergie nécessaire pour émerger à la lumière de la clairière. Parce la forêt est également un lieu de renaissance. L'éloignement rend la poète plus lucide et lui permet d'entretenir un terrain porteur d'une fécondité nouvelle.

La figure de l'hôtesse de Turcotte m'apparaît également fort intéressante pour aborder la création littéraire, car elle donne à voir un autre moyen de créer un foyer symbolique pour les morts. Les liens avec mon projet sont nombreux, mais je conserve en mémoire le potentiel accordé aux apparitions-disparitions qui se chargent impeccablement de nous orienter vers la clarté.

Le regard de la poète est durement mis à l'épreuve dans *Ce qu'elle voit* (2010). Durant son séjour à Ciudad Juárez au Mexique, elle observe la ligne fine entre le visible et l'invisible d'où surgit la mémoire des femmes assassinées et disparues. Elle semble aspirée par les trous de la quatrième dimension. C'est ainsi qu'elle habite l'espace et devient elle-même la ville désertique en plein cœur de ce monde frontalier. Intérioriser l'endroit est, pour elle, une manière de suivre plus justement sa voix poétique. Néanmoins, à la lisière de la vie et de la mort, son œil est souvent dévasté par le décor. L'acte de voir porte chaque fois en lui le risque de côtoyer l'irréparable. La poète aligne les mots pour décrire l'inacceptable, une fois qu'elle a enregistré les images par ses yeux. C'est par sa voix singulière que passent les images associées aux victimes, confinant de la sorte les meurtriers au mutisme. Dans ce contexte dévasté, Dieu est anonyme. On l'interpelle en vain pour lui demander secours. Il demeure silencieux et invisible. À travers le désert asséché persiste pourtant le cri collectif des femmes tuées.

Le sixième chapitre démontre le pouvoir incontestable de la hantise chez ces quatre poètes québécoises contemporaines. À travers une lecture herméneutique, j'approche leurs livres de poésie libre comme une créatrice qui « n'a pas à chercher la cohérence dans sa réflexion, [elle] n'a qu'à créer selon ses sentiments, son intuition, son imagination, sans chercher d'autre approbation que celle des créateurs [et des créatrices] en accord avec les principes qu'[elle] a fait siens<sup>729</sup> ». Possédées par les entités spectrales, les poètes du corpus ont développé en filigrane de leur

---

<sup>729</sup> Jean-Simon Desrochers, *Processus Agora*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2015, p. 112.

processus créatif des figures susceptibles de représenter un imaginaire fantomatique. Leurs œuvres poétiques font remonter à la surface ce qui aurait pu s'enfoncer dans l'oubli. Heureusement, le regard attentif des poètes permet de faire surgir le non-dit dans l'espace du poème et d'atteindre ainsi l'essentiel au cœur de l'écriture. La poésie est donc une profession de foi envers le cortège des morts et la mise en forme du chaos initial. Elle demande qu'on s'interroge sur la manière dont nous avons formellement transcrit notre douleur. Elle obéit à la sollicitation de l'inconnu, puis se soumet à l'obscurité nécessaire du travail, se positionnant dès lors comme une éternelle résistante au discours commun. Dépassées par cette expérimentation du poème, les quatre poètes conçoivent chacune à leur manière la transcendance dans l'optique de circonscrire du sens. Ce qu'elles nomment « Dieu », en adhérant ou en contestant ce terme, est aussi une figure spectrale. Souvent convoquée, cette entité témoigne plutôt de son absence. Au bout du compte, il ne reste de leur traversée que la force assurée de leur écriture remise à la disposition des lecteurs et des lectrices. La publication est en effet une façon d'accompagner autrui par les mots, en lui offrant une hospitalité, un espace pour construire un monde plus équitable.

La partie essayistique, qui précède celle créative, apparaît par moments obscure, comme si ces phrases et ces vers, repris des poètes à l'étude, ensuite greffés aux miens, fermaient parfois la porte du sens. Peut-être faut-il seulement accepter que ce nouvel espace reconstruit dans l'essai *Le cortège des morts* invite autant qu'il nous exclut. Il est aussi une manière de penser mon rapport à la lecture en tant qu'écrivaine. Ce n'est pas sans raison que l'essai figure avant la création. Il était important pour moi de placer le travail de lectrice avant celui d'autrice. Je ne crois pas qu'on identifie sur le moment ce qui se joue dans la lecture et dans le temps de pause auquel nous force cette activité. Nous lisons, puis tranquillement les mots nous altèrent. Il faut investir le travail à long terme pour comprendre ce qui nous est donné, ou ravi, lorsqu'on entre dans l'univers des livres de poésie. Aux prises avec la cadence de ma société, ensuite avec celle des poètes étudiées, j'ai mis des années à trouver mon rythme singulier. Je voulais épuiser une intuition autour du processus créatif avant d'accéder à mon propre dépouillement poétique, ou, selon René Lapierre, à l'atelier vide<sup>730</sup>. L'obscurité présente dans l'essai est sans doute liée à la densité qui accompagne cette écriture herméneutique. Par herméneutique, j'entends une interprétation repliée sur le révélateur symbolique de la poésie. Mon essai n'est certes pas léger, mais se revendique comme une manière d'être. À cet effet, *Façons de lire, manières d'être* de Marielle Macé évoque la

---

<sup>730</sup> René Lapierre, *L'atelier vide*, Montréal, Les Herbes rouges, 2003.

promesse d'existence que contiennent les œuvres littéraires<sup>731</sup>. En dessinant les contours de notre être, en surface et en zone creuse, la lecture nous permet de mesurer notre sensibilité et, dès lors, d'affiner notre présence au monde. Elle consiste également en une manière de se réapproprier le mouvement de notre vie, celle-ci étant sans cesse soumise à un système sociopolitique parfois inadéquat. Blanchot concluait que « dès l'origine, l'absolu des rapports a été perverti et que, dans une société marchande, il y a certes commerce entre les êtres mais jamais une “communauté” véritable [...] »<sup>732</sup>. Écrire l'essai *Le cortège des morts* sous une forme herméneutique était, pour moi, une volonté de rester près du sens poétique mis en œuvre par les poètes. Sans doute aussi une manière de convoquer une façon de vivre partagée avec elles, de sorte qu'on pourrait enfin parler en termes de communauté.

En rédigeant l'essai, j'ai tenté de comprendre comment les mots des poètes se rendaient à moi avec cette même promesse évoquée par Macé. À partir de leurs vers, j'ai entamé une activité de reconfiguration de lecture par ma subjectivité, c'est-à-dire que j'ai repris des citations de leurs œuvres pour les prolonger dans un nouvel espace, le mien, sans nécessairement les mettre en contexte. Ce processus, qualifié par Macé de « rephrasage », n'est qu'une manière de traduire ma conception de l'acte de création en fonction de mes dispositions de lecture. D'ailleurs, l'essayiste affirme que les « phrases littéraires s'en vont parler à n'importe qui sans s'inquiéter de savoir à qui il convient ou non de parler ; et les lecteurs [et les lectrices] se les réapproprient sans critère<sup>733</sup> ». Cette conception de la lecture poétique n'est pas une contamination, plutôt un moteur de création, même si, bien sûr, nous ne lisons pas dans l'optique obligée d'écrire. Assembler des citations pour refaire un univers est un comportement de lecture, un refus de tout décortiquer, voire de tout considérer. L'affect prime sur l'élucidation. Je ne crois pas qu'il y ait d'autres moyens de lire la poésie qu'en y cherchant, avec discontinuité, un lieu mental pour habiter le monde. L'essai est une tentative d'organiser ma conception poétique, parfois clairement, parfois obscurément. À mon avis, c'est l'œuvre qui fait apparaître le théorique, jamais l'inverse. La théorie consume le sens, puisque les œuvres sont en avance sur elle. Selon moi, évacuer la subjectivité du lectorat, au détriment des analyses savantes, est le moyen par excellence de condamner le poème.

Parler d'une communauté avec les poètes du corpus est aussi une manière de me placer en filiation avec ces femmes. Il me semble impossible d'avancer seule dans l'expérience littéraire sans

<sup>731</sup> Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2011.

<sup>732</sup> Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Paris, Les éditions Minuit, 1983, p. 61.

<sup>733</sup> Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, op. cit., p. 238.



confirmer ou infirmer des modèles. « Les idées nouvelles n'existent pas », écrivait Audre Lorde. Elle renchérisait en affirmant qu'il « n'y a que de nouvelles façons de les ressentir et d'analyser ce que valent ces idées, le dimanche à sept heures du matin, après le brunch, en faisant fiévreusement l'amour, en faisant la guerre, en accouchant, en pleurant nos morts – pendant que nos vieilles aspirations nous tourmentent, que nous combattons cette peur archaïque de rester muette, impuissante et seule, pendant que nous découvrons de nouvelles possibilités, de nouvelles forces<sup>734</sup> ». Les poètes du corpus nomment des pistes à l'intérieur de moi que je ne connaissais pas nécessairement avant d'entreprendre la lecture de leurs œuvres. J'ai donc l'impression de cohabiter avec elles, de partager un chez-soi où chaque parole prononcée serait justement entendue. Mais pour qu'elles réussissent à nommer si clairement mes intuitions, il fallait que je vibre à leurs écrits. Il y a ces très beaux vers de Pessoa: « Je ne suis rien / Jamais je ne serai rien. / Je ne puis vouloir être rien. / Cela dit, je porte en moi tous les rêves du monde<sup>735</sup> ». Il y a quelque chose qui atteint une vérité quand on se pense à partir de l'humilité du rien, mais d'un rien qui porte toujours le risque de faire surgir une panoplie de mondes enfouis. Reconnaître l'influence des autres sur ces univers internes, c'est se réapproprier le dehors pour se révéler enfin comme sujet existant. Les poèmes touchent mon existence singulière, quelque chose en dormance, qui exige ensuite d'être révélée par une forme qui soit mienne.

Grâce à cette communauté, j'arrive donc à penser une filiation axée sur la reconnaissance des autres en moi comme si un fil invisible nous maintenait ensemble. Le processus créatif hanté de ces artistes me rejoint puissamment, mon essai étant d'ailleurs consacré à un cortège de mortes et de morts. La filiation est double : d'une part, il est vrai que nous partageons une vision commune de la poésie qui serait habitée par la voix des morts, ceux-ci ne demandant qu'à surgir pour trouver une forme afin de déployer leurs dimensions. En effet, nous sommes guidées par le mouvement spiralaire de la hantise qui se transpose en des figures de création de l'entre-deux, soit au seuil de la vie et de la mort. D'autre part, ce qui m'intéresse, en filigrane de cet essai, est la traversée du regard féminin sur l'espace des revenants. Le principe n'est pas de créer une distinction essentialiste entre les genres, mais plutôt de considérer que, historiquement et socialement, les hommes et les femmes vivent des réalités différentes qui forment leurs représentations imaginaires. Au fil de mes lectures, je me suis aperçue que les écrivains réfléchissaient souvent les spectres

<sup>734</sup> Audre Lorde, « La poésie n'est pas un luxe », *Sister outsider*, Californie, Crossing Press Berkeley, 1984, p. 38.

<sup>735</sup> Fernando Pessoa, *Bureau de tabac : et autres poèmes d'Alvaro de Campos*, Paris, Chandeigne, 2019, p. 7.

d'une manière désincarnée, alors que les écrivaines pensaient plutôt cette figure à partir d'un corps. Les fantômes semblent émerger du néant pour les hommes, tandis que, pour les femmes, on remarque plutôt des surgissements à même les blessures de la chair. Il nous est peut-être difficile de réfugier notre imaginaire dans quelque chose d'immatériel et de flottant, la corporalité nous rappelant perpétuellement sa présence. On le voit clairement avec la figure de la funambule de Dupré : « [...] c'est le corps qui tient ce fragile équilibre entre l'angoisse et l'invention par le langage d'un chemin hors de l'angoisse<sup>736</sup> ». Les femmes sont les héritières d'un inconscient collectif lié à leur genre, lequel travaille parfois en elles, parfois contre elles. Cette transmission englobe tous les interdits, les refoulés, la souffrance, l'espoir aussi pour mieux envisager la rupture. Les expériences sont multiples, les fausses couches chez Amyot par exemple, et laissent des empreintes sur la peau.

La filiation suppose une acceptation de l'influence de ces femmes sur mon propre parcours scripturaire. Or cette notion d'héritage porte aussi en elle la possibilité d'adopter une autre direction, ne serait-ce qu'au moment d'interpréter leur processus créatif. Le « rephrasage » à l'œuvre dans mon essai est forcément une restructuration, c'est-à-dire un déplacement du sens orchestré par mon approche personnelle. Blanchot avait noté cette infidélité en exprimant qu'il « ne faut cependant pas perdre de vue que l'on ne saurait être fidèle à une telle pensée si l'on ne prend aussi en charge sa propre infidélité ou une mutation nécessaire qui l'obligea, tout en restant [elle-même], à ne pas cesser d'être autre, et de développer d'autres exigences [...] »<sup>737</sup>. L'utilisation de citations provenant des quatre poètes étudiées permet, dans un premier temps, de ne pas être l'unique affirmatrice du propos et, dans un second temps, recompose un autre espace incluant ma manière de concevoir la poésie. Au travers de ces deux actions conjointes persiste le désir de m'émanciper des œuvres lues pour arriver à réfléchir sans l'appui obligé des autres. Dans le même ordre d'idées, Macé disait également que le « sujet, ainsi, s'infléchit, il se donne forme par la façon même dont il habite d'autres formes et dont il se suspend à elles<sup>738</sup> ». En m'accueillant dans leurs réflexions, les poètes à l'étude m'ont donné l'occasion d'emprunter leur cheminement tout en me laissant suffisamment de terrain pour investir le hors-piste.

D'une lecture, je retiens peu de choses, sinon les possibilités qu'elle a ouvertes en moi en organisant nouvellement mon regard sur le monde. Parfois, je mémorise une phrase ou deux, mais

---

<sup>736</sup> Anne Dufourmantelle, *Éloge du risque*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2011, p. 230.

<sup>737</sup> Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, op. cit., p. 13-14.

<sup>738</sup> Marielle Macé, *Manières de lire, façons d'être*, op. cit., p. 96.

ces dernières modifient mes perspectives. Elles m'apparaissent « comme un nouveau filet sensible dans le réel, pour en rapporter un nouveau cadrage, une nouvelle vision ; la conduite suscitée dépendra de la grosseur des mailles du filet<sup>739</sup> ». La lecture favorise l'échange de perceptions, ce qui déplace du même coup nos connaissances préalables et nous guide vers l'intériorisation des métaphores d'autrui. L'acte de lecture, en raison de sa disponibilité à l'apparition du sens, est donc lui-même hanté. Macé décrivait la lecture comme une « expérience attentionnelle ». Nous avons vu dans l'essai avec Weil que tout effort d'attention mène, un jour ou l'autre, à un surgissement éclairé, lequel pourra ensuite, si la continuation est souhaitée, participer à l'acte de création. Quand on suit notre intellectuel, on ne va pas nécessairement au bon endroit ou, du moins, pas vers celui désiré. Une lecture hantée nous propose de la suivre au cœur de l'inconnu, sans véritablement connaître le résultat. À ce sujet, Macé affirmait que

Suivre un auteur [ou une autrice] dans sa phrase, c'est donc s'approprier son mode de figuration, lui emboîter le pas et faire sienne sa démarche, en modulant ce pas dans son propre *tempo*. C'est la possibilité de relancer une forme reçue, si l'on accepte que sa propre liberté de sujet soit dans la restitution d'un donné, et non dans « l'expression » absolue de soi-même, la répétition redondante d'une nature, c'est-à-dire d'une solitude. Suivre un *nouvel* auteur [ou une *nouvelle* autrice] dans sa phrase, c'est accepter de renouveler cette tâche, de faire à l'aveuglette l'expérience d'un cheminement inédit, dans un temps qui ne vous appartient plus et dans l'épreuve d'un dépaysement. C'est s'apprêter à changer de style, changer d'habitus, changer de projet même. Car chaque phrase est aussi pour le lecteur [ou la lectrice] l'occasion d'une pratique inédite du sensible – expérience intime et sans cesse réouverte de la durée, de l'ignorance de ce qui va venir, du désir.<sup>740</sup>

Les images extérieures créées par les poètes rendent compte de nous-mêmes. Cette hantise de la lecture finit par structurer notre propre vision du monde. Les vers des autres cherchent une réception en nous – pour reprendre ici la figure de l'hôtesse –, puis nous emportent afin de déterminer notre avenir. Mon essai se définit comme le résultat d'une dictée organisée par les mots de ces quatre femmes dans un espace intimement réinventé par ma subjectivité. Cette reconfiguration m'a permis de comprendre le processus créatif des autrices, autant dans leur pensée

---

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 87.

poétique que dans leur création, pour ensuite former, grâce au partage des mêmes idées, une communauté qui soit mienne.

J'en suis également venue à définir ma propre représentation de la hantise, quoiqu'elle demeure tout de même traversée par des questionnements semblables à ceux des poètes du corpus. Cette figure de création est celle de la veilleuse. Le verbe « veiller », issu du latin *vigilare*, signifie être attentive, éveillée. Quant à lui, le nom « veilleuse » renvoie d'abord à « une personne vigilante qui exerce des fonctions de surveillance et qui est un guide dans son domaine », comme l'indique l'Office québécois de la langue française (OQLF). Dans cette définition, trois mots m'intéressent particulièrement, soit la vigilance, la surveillance et le guide. À l'image de la veilleuse, la poète est celle qui observe avec une attention soutenue le mouvement des spectres sur la page. Elle les surveille avec une concentration indéfectible et peut ainsi guider leurs métamorphoses quand elle n'est pas elle-même pilotée par eux. La veilleuse patiente, spécialement dans l'obscurité, pour détecter le travail des apparitions. Elle monte la garde devant l'héritage, se porte garante de protéger la forteresse du sens de toute invasion fortuite de l'anecdote. Au cours des siècles, donc sous sa forme vieillie, elle représente aussi une religieuse qui veillait sur un mort. Il y a déjà, dans la racine du mot, la conception d'une femme qui croit regarder un corps inerte alors qu'elle est elle-même observée par la disparition. Ce même nom réfère également, toujours selon l'OQLF, à une « petite lampe ou ampoule électrique éclairant peu, qu'on laisse allumée la nuit ou en permanence dans un lieu sombre ». Comme la veilleuse, le poème offre une luminosité à faible intensité pour éviter que la noirceur ne devienne absolue. Il en dessine même les contours. Si la lumière est trop brute, elle risque de mener à l'aveuglement. Il faut donc tamiser l'éclairage de sorte que seul l'étonnement subsiste. Néanmoins, la veilleuse n'est pas une lampe décorative, plutôt une nécessité pour survivre parmi le travail angoissant des ombres. Pour les femmes, nous disait Lorde, « la poésie n'est pas un luxe. C'est une nécessité vitale. Elle génère la qualité de la lumière qui éclaire nos espoirs ainsi que nos rêves de survie et de changement, espoirs et rêves d'abord mis en mots, puis en idées, et enfin transformés en actions tangibles. La poésie est le chemin qui nous aide à formuler ce qui est sans nom, le rendant envisageable<sup>741</sup> ». Elle explore les voies en bordure de celle unique de la société qui, parfois, laisse dans l'ombre des réalités pour mieux les faire disparaître. La poésie me semble donc une veilleuse dans notre intimité, puis une lampe de survie dans notre collectivité. Elle met en lumière les rêves des poètes en les rendant visibles sous la plume. Auparavant inconnu,

---

<sup>741</sup> Audre Lorde, « La poésie n'est pas un luxe », *op. cit.*, p. 36.

le sens est désormais distinguable grâce à l'écriture, puis tangible pour le lectorat qui peut ensuite se le réapproprier. Avant tout, peut-être illumine-t-elle nos espoirs, pour reprendre les mots de Lorde. Ce n'est pas sans raison que l'espérance clôt la partie créative *Les Miraculeuses*, comme si sa seule évocation était suffisante pour ouvrir un nouveau monde aux femmes qui refusent de renoncer.

Mes textes font en quelque sorte écho aux œuvres des poètes étudiées. Un dialogue s'installe peu à peu entre mes poèmes et *Je t'écirai encore demain* (1994) d'Amyot, *Tombeau de Lou* (2000) de Desautels, *Plus haut que les flammes* (2010) et *La main hantée* (2016) de Dupré et *Ce qu'elle voit* (2010) de Turcotte. Lorsqu'on convoque une communauté poétique, il faut accepter que la réciprocité ne soit pas nécessairement de mise. Il y a un rapport d'inégalité dans les échanges entre les différents partis. Cette relation dialogique introduit

[...] l'Autre comme irréductible et, dans son égalité, toujours en dissymétrie par rapport à celui [ou celle] qui le considère, c'est une tout autre sorte de relation qui s'impose et qui impose une autre forme de société qu'on osera à peine nommer "communauté". Ou on acceptera de l'appeler ainsi en se demandant ce qui est en jeu dans la pensée d'une communauté [...]<sup>742</sup>.

Entre les formes proposées par de ces poètes et mon projet créatif, l'idée du don s'impose, comme une promesse d'existence. Cette promesse mène à une action tangible. Dans mon cas, à la suite de la lecture des œuvres poétiques de mon corpus, je me suis mise à écrire. Lire active ma pulsion d'écriture. Macé expliquait que, devant « un poème, tout lecteur [ou lectrice] exerce sa capacité plus ou moins grande à suivre une configuration temporelle, à y répliquer, et à investir cette expérience dans l'élaboration de sa propre temporalité intérieure<sup>743</sup> ». Ma manière de lire ces œuvres est donc aussi ma façon de vivre. Partir de leurs créations m'a permis d'autonomiser mon style et de confiner la hantise dans un nouvel espace langagier.

L'exploration littéraire des formes et des figures de la hantise chez les poètes étudiées, qui contribue à libérer le regard comme la voix, conserve malgré tout une dimension non élucidée. Heureusement pour moi, car cette approche est féconde pour mon propre travail créatif, lequel apparaît dans la deuxième partie de cette thèse en recherche-crédation sous le titre *Les Miraculeuses*. Au moment de composer ce projet, j'ai écrit d'une main hantée – pour reprendre la formule de

---

<sup>742</sup> Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, op. cit., p. 12.

<sup>743</sup> Marielle Macé, *Manières de lire, façons d'être*, op. cit., p.152.

Dupré – afin de laisser les manifestations spectrales investir l’espace des poèmes. La création commence par une référence à Amelia Goyri, surnommée la Miraculeuse, découverte dans le cimetière de Christophe Colomb, à La Havane. En franchissant l’arc d’entrée, l’énonciatrice, qui adopte le pronom à la deuxième personne, choisit de revisiter ce mythe féminin, alors que la figure du témoin lui conseille plutôt de retourner vers les mythes anciens. Elle suit son intuition, avance vers la seule tombe fleurie et découvre la statue grandeur réelle de cette femme. La Miraculeuse est une mère morte en couche qui fut enterrée avec son enfant déposé à ses pieds, comme le voulait la coutume de l’époque. Plus tard, son mari, éploré, a demandé que le tombeau soit rouvert, puis, à son grand étonnement, il constate que l’enfant se trouvait désormais dans les bras de sa mère. Cette rencontre avec la statue de la morte-vivante est déterminante puisqu’elle plonge l’énonciatrice dans une forme de reconnaissance qui l’invite à repenser la notion de la création, à réinvestir la hantise et à réfléchir à son devenir mère.

Le récit initial ne tarde pas à s’estomper pour laisser place au potentiel créateur de cette femme revenue d’entre les morts pour reprendre son enfant contre elle. L’histoire s’efface au profil des poèmes, alors que la morte-vivante cherche sommeil auprès de l’énonciatrice. La figure fantomatique du double, voire de la dissociation, s’installe tranquillement dans l’écriture, les frontières étant poreuses entre le lit et la tombe, puis entre les deux corps féminins de manière générale. Pour l’énonciatrice, la femme spectrale est aussi étrangère que familière, ce qui la fascine au plus haut point. C’est pourquoi elle tente de cerner ses multiples visages.

Dans « Le trou dans le ventre », côtoyer la femme morte en couche incite l’énonciatrice à revoir les principes de base de la genèse en vue d’accéder à une autre version, issue de l’angle mort du ventre et de ses douleurs. Elle prend conscience que, devant la création, les êtres humains sont inégaux. Au moment d’investir les poèmes, elle choisit la densité de la prose poétique pour saturer l’espace et faire surgir le refoulé, ce qui ouvrira peut-être un passage pour la voix de la Miraculeuse. L’énonciatrice reconnaît toute l’originalité de cette femme spectrale qui ne s’associe ni au paradis ni à l’enfer et qui circule par les interstices. Le trou dans le ventre est donc symbolique de quelque chose de plus grand que la condamnation initiale des femmes à enfanter dans la douleur. Il représente plutôt l’endroit du corps où l’histoire est archivée de manière à raconter les événements à partir de signifiés qui lui sont propres.

L’effort d’attention déployé pour observer la morte-vivante dans « La veilleuse » crée un retournement majeur. Le dialogue est dorénavant rendu possible entre les deux représentations au

féminin, soit celle qui veille et celle qui est issue du miracle. Dans « Le pivot (dialogue autour du renversement) », l'énonciatrice quitte l'espace en suspens d'où elle surveillait la femme spectrale et commence à la questionner. Elle souhaite ardemment connaître le sort que lui réserve cette survivante d'outre-tombe qui, visiblement, désire perpétuer son héritage à travers elle. La Miraculeuse veut assister à la métamorphose de l'énonciatrice qui offre sa langue-écorce pour témoigner du vivant. Les mort-nés et les enfants nouvellement arrivés dans l'espace lui permettent de renouveler la forme poétique jusque-là explorée. Le tracé de cette voie se fait dans la chambre close, lieu par excellence de la concentration, où il est plus aisé de regarder les filles de l'ombre réseauter entre elles.

« De chair et de sang » commence avec un changement de saisons. L'hiver prend désormais la place de l'été, puis les enfants s'installent concrètement dans le quotidien de la nouvelle mère. L'énonciatrice doit consacrer son temps à les consoler de leur premier arrachement, et, en même temps, se recentrer sur sa métamorphose. En plus, de son point de vue, elle exprime celui des vies entremêlées qui le traversent. La présence de la chienne et des enfants contamine ainsi les images. Prendre soin des enfants est une manière, pour l'énonciatrice, de conserver une bonne conscience et de réduire son angoisse. Les enfants sont en contact avec l'inquiétante étrangeté, c'est-à-dire avec « ce qui aurait dû rester dans l'ombre et n'aurait jamais dû en sortir<sup>744</sup> ». Parallèlement, la Miraculeuse quitte le présent du poème, même si elle reviendra plus tard sous la forme de réminiscences. Cette rupture déséquilibre l'énonciatrice, qui cherche à éviter la chute parce que ses mains portent d'autres naissances.

La Miraculeuse fait retour dans « Les graciées de l'aurore », notamment lorsque l'énonciatrice cherche les filles dans ses circonvolutions. Elle revient vers les tombeaux, implore les mortes de la visiter tout en espérant trouver un endroit pour épargner les enfants. À part elle, seule une chienne se promène entre les stèles. Les mortes finissent par s'accrocher tant bien que mal à l'énonciatrice, qui quitte la nécropole, en tenant les enfants par la main. Ce départ vers le renouveau ouvre « La naissance », espace d'où émerge une collectivité de survivantes. Celles-ci surgissent du point aveugle des symboles, existent avant même la consécration des mythes anciens et se réclament de l'origine. Elles reprennent leur droit sur leur histoire, longtemps invisibilisée. Elles avancent vers leur naissance, ces vivantes revenues d'entre les morts.

---

<sup>744</sup> Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.

Pour aller de l'avant, il était important de m'inscrire dans une lignée puisque je considère qu'on n'avance pas seule dans le processus d'écriture. Chacune des hantises des poètes étudiées est unique et il ne s'agit certes pas de reproduire leur écriture, mais de travailler à partir du même motif et, dès lors, de percevoir leur travail comme un « révélateur photographique<sup>745</sup> ». La proximité entre le processus de création des poètes du corpus et le mien vaut aussi pour les créations elles-mêmes. L'influence n'est pas seulement intellectuelle, elle est également présente sur les plans thématique et formel. Le projet créatif apparaît comme une réponse, voire une réplique, à ce long dialogue entrepris au cours de cette thèse en recherche-crédation.

La forme épistolaire de *Je t'écirai encore demain* ne se retrouve pas dans mon projet créatif. C'est davantage par les thèmes exploités que se tissent des liens entre le livre d'Amyot et ma création. En effet, les deux projets entretiennent une relation avec une personne disparue dont le rôle est relativement indéterminé, ce qui laisse une plus grande place au lectorat pour faire l'identification de son choix. Dans les deux cas, le retour du spectre devient le motif pour s'interroger sur le mystère de l'existence. Si dans son livre de poésie les interrogations visent à interpeller l'autre, il n'en demeure pas moins que, comme dans *Les Miraculeuses*, il s'agit d'une manière de réfléchir à la vie sur le mode poétique. Les questions qui parsèment les deux projets créatifs maintiennent les énonciatrices dans le doute constant. Elles se posent comme sujets réfléchissants et se tiennent loin des vérités et des dogmes. Pour Amyot, la maternité est une façon de repousser temporairement l'angoisse associée à l'absence de réponse. Les enfants sont, dans ses lettres fictives, un parti pris pour la douceur. Représentant la vie sous son jour le plus favorable, ils la protègent de sa peur de la précarité.

Pour ma part, le thème des enfants semble plus symbolique que vraisemblable. Quoiqu'ils portent encore la marque de l'espoir dans ma création, ils n'en demeurent pas moins intouchables. Ils sont, eux aussi, confrontés aux représentations de l'angoisse, malgré leur grande force vitale. Par exemple, leur lit peut prendre des allures de cercueil. Toutefois, dans la spirale avalante des cycles, ils sortent toujours vainqueurs. Si, chez Amyot, le corps de l'énonciatrice porte en lui la possibilité de l'échec de la maternité en raison des fausses couches, celui du sujet poétique dans *Les Miraculeuses* traîne avec lui la faillite de son Histoire. Dans les deux cas, c'est encore l'idée du mouvement circulaire qui détruit autant qu'il féconde. Voilà pourquoi les saisons occupent une

---

<sup>745</sup> Anne Dufourmantelle, *De l'hospitalité*, Anne Dufourmantelle et Jacques Derrida, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 14.



place si importante dans nos deux œuvres. Chez Amyot, la longue traversée du deuil est ainsi ponctuée par la variation des paysages. Dans mes poèmes, les saisons indiquent plutôt un changement spatiotemporel, marqué par l'imaginaire des tombeaux, qui tiennent tête à l'aridité de l'été et de l'hiver. Que ce soit dans *Je t'écrirai encore demain* ou dans *Les Miraculeuses*, le printemps marque le cycle des saisons sous le signe du renouveau et de l'espérance.

Il y a également de multiples liens entre *Tombeau de Lou* de Desautels et *Les Miraculeuses*, dont l'utilisation des photographies à l'intérieur de l'espace du livre de poésie. Les images dans l'œuvre de Desautels sont celles d'un autre artiste, Laframboise. La poète réunit ainsi deux réseaux de sens dans un même espace artistique. Dans mon cas, les photographies prises au Cimetière de Christophe Colomb à La Havane sont les miennes. Il n'en demeure pas moins qu'elles créent un effet semblable à celles présentes dans le livre de Desautels. Effectivement, les photographies sont regardées, mais aussi regardantes, ce qui accentue leur pouvoir de hantise. Une fois que la lectrice ou le lecteur a pris en compte les images, il ne peut plus lire les poèmes de la même manière, et inversement. L'influence entre les deux arts aboutit à une troisième forme. Dans les deux projets, des statues sont mises en scène, comme des images sauvées de la disparition et qui offrent une impression d'éternité. Le sujet des photographies est relativement similaire. Les deux livres sont liés par la représentation d'un féminin intouché, soit la Madone derrière les lames du ventilateur dans *Tombeau de Lou* et la Miraculeuse qui tient son enfant dans mon projet créatif. Ils mettent aussi en scène des représentations d'enfants menacés par une inquiétante étrangeté : les deux statuettes féminines au bord du vide dans *Tombeau de Lou* et l'enfant sans tête au cœur du cimetière dans *Les Miraculeuses*. À cela s'ajoute l'insertion d'une photographie de Laframboise qui donne à voir des tombes, ce qui est en corrélation avec le mausolée apparaissant dans la partie créative de ma thèse. Les deux jouent sur le clair-obscur, artificiel dans un cas et naturel dans l'autre.

L'utilisation des statues est une manière de montrer une variation dans les formes endeuillées où la lumière et l'ombre se disputent l'espace. Les références visuelles apparaissent implicitement ou explicitement dans l'écriture et confirment une fois de plus le surgissement incessant des spectres.

Quant à *Tombeau de Lou* et *Les Miraculeuses*, les deux créations se rapprochent par la photographie, mais aussi par l'utilisation des poèmes en prose. *Tombeau de Lou* est exclusivement constitué de fragments poétiques, alors que *Les Miraculeuses* combine à la fois prose et versification. La variation des formes à l'intérieur de mon projet esquive les idées préconçues

entourant la poésie, notamment celle voulant que la versification soit la seule possibilité valable. Au cours de la rédaction, j'ai laissé le soin à chaque section de me révéler son fonctionnement poétique afin de bien respecter le processus spectral de la création. Il s'agissait aussi d'un refus de maintenir l'opposition futile entre la prose et le vers, les deux formes développant à leur manière une densité variable. Au sujet de Pizarnik, qui adoptait elle-même cette pratique, Jacques Ancet écrivait que c'est « comme si elle voulait, *d'un côté* prosaïser le *poème* et, *de l'autre*, poétiser la *prose*<sup>746</sup> ». L'approche combinée nous invite à observer autrement la poésie. Qu'il soit versifié ou non, le poème risque de surgir dans n'importe quel travail scripturaire, tous genres confondus. Toujours selon Ancet, la « poésie n'est pas un genre, comme le sont la poésie lyrique, épique, ou dramatique. La poésie est l'*entre* des genres<sup>747</sup> ». Genre de l'entre-deux, la poésie advient de manière fantomatique, dès que le moment lui semble opportun, sous une forme susceptible d'accueillir sa manifestation.

*Les Miraculeuses* ressemble davantage à *La main hantée* qu'à *Plus haut que les flammes*. Dans le cadre de cet entretien, j'éviterai donc de faire un rapprochement impossible entre mon travail et celui de la poète qui parcourt les camps de la mort. En plus de l'union entre la prose et le vers, *La main hantée* me rejoint aussi par sa manière unique de convoquer la douleur et l'espoir au fil de l'écriture. D'ailleurs, « la main hantée », n'est-ce pas ce que j'ai tenté de développer tout au long de cette thèse, autant dans l'essai que dans la création ? Cette métaphore révèle les espaces enfouis à travers les siècles qui, sous le geste de la plume, ouvrent la voie aux disparus et les ramènent enfin au grand jour. Dans *La main hantée*, l'intime est sans cesse tourné vers le collectif. Par exemple, les cris du chat agonisant de l'énonciatrice portent en eux ceux des femmes méprisées au sein de différentes sociétés. *Les Miraculeuses* donne aussi à lire une douleur plurielle au féminin qui passe par un pronom de la deuxième personne du singulier. De ce fait émerge une culpabilité à l'œuvre dans les deux créations. Dans l'une, celle d'infliger la mort à un être vivant et, dans l'autre, celle immémoriale de l'Histoire dont la provenance est difficilement déterminable. Les énonciatrices de nos écrits cherchent à trouver un terrain d'entente entre les vivantes et les mortes, une entreprise qui les mène vers une vérité personnelle, parfois ardue à admettre. À la fin de leur quête, elles ne sont plus seules. Elles reconnaissent l'interdépendance entre les êtres humains et choisissent de se placer du côté de la vie.

---

<sup>746</sup> Jacques Ancet, « L'obsession de la prose », *Extraction de la pierre de folie*, Alejandra Pizarnik, Paris, Ypsilon éditeur, 2013, p. 76.

<sup>747</sup> *Ibid.*, p. 73.

Le pronom à la deuxième personne – aussi présent dans *La main hantée* – marque plutôt une incapacité du sujet poétique à dire « je ». Ce mode énonciatif semble plus adapté pour faire face au sang sur la page et à l'injustice de l'héritage. Devant l'absence d'humanité, le « tu » traverse mieux la honte, même s'il espère la première personne du singulier en investissant le poème. Dans *Les Miraculeuses*, ce « tu » est une manière pour l'énonciatrice de retrouver sa voix parmi celles des autres. Et elle réussit parfois. Pendant un dialogue, le « je » apparaît, mais toujours entre guillemets. Dans les écrits de Dupré et dans les miens, ce choix est considérablement distinct du « tu » accusateur repérable dans les récits autofictionnels québécois dont la volonté est de pointer quelqu'un du doigt pour les fautes commises. Le « tu » est une autre instance spectrale, puisqu'il a parfois la valeur du « je », mais parfois aucun référent précis. Il nous ouvre, comme l'affirmait Blanchot, « nous aussi, sur une sorte de neutralité où nous cessons d'être nous-mêmes et oscillons étrangement entre Je, Il et personne<sup>748</sup> ». En effet, ce pronom a la capacité de convoquer la multiplicité du « je » qui nous habite et qui, souvent, nous fuit au moment d'en rendre compte sur la page. Le poème a d'autres manières d'engager la première personne du singulier, qui refuse de se pointer, notamment par le recours au « tu » qui le met au monde. Ce qui est intéressant avec ce mode d'énonciation est qu'il sollicite la présence de la lectrice et du lecteur, l'invite même à s'identifier à ce « tu », formant de la sorte un « nous ». Et, effectivement, dans le livre de Dupré comme dans mon projet, la subjectivité de la deuxième personne du singulier finit par rejoindre une universalité au féminin.

Pour sa part, Turcotte arrive à convoquer le « je » dans *Ce qu'elle voit*, malgré les atrocités commises dans le monde frontalier de Ciudad Juárez. C'est le regard qui lui permet de parcourir cette frontière liminale du Mexique pour faire face à la mort. En fait, elle fabrique avec ce lieu flottant un cimetière où loger les filles assassinées par des meurtriers qui circulent encore en toute impunité. L'espace du poème, en révélant la vérité de ces dépouilles, offre des obsèques symboliques. Dans *Les Miraculeuses*, je me suis intéressée à la notion du sujet regardant et du territoire. Mon projet commence aussi sur un lieu extérieur, La Havane, mais sans la violence des meurtres sordides. L'énonciatrice ne cherche pas à concevoir un cimetière pour les mortes puisqu'elle erre déjà parmi la nécropole de Christophe Colomb. Elle désire plutôt les faire surgir et tenter de comprendre leur disparition. Au lieu de regarder la mort en face, elle est observée par les visages multiples enfouis sous la terre. Ainsi, tant chez Turcotte que chez moi, une figure

---

<sup>748</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 536-537.

extérieure s'impose dans la poésie. Il s'agit d'un homme dans *Ce qu'elle voit* et d'un témoin dans le cadre de mon projet. L'homme est le sujet amoureux en dehors du désastre qui, pris dans ses privilèges, n'arrive pas à comprendre la détresse de l'énonciatrice. Sa posture en décalage montre l'écart entre son monde et celui de Ciudad Juárez. Le témoin est un personnage qui tente d'imposer son autorité à l'énonciatrice des *Miraculeuses*. Observateur au premier rang, il est convaincu de détenir la vérité absolue sur le sens à donner à ce cimetière. L'énonciatrice résiste et cherche à se positionner autrement.

En guise d'ouverture, dans *Le temps des fantômes. Spectralités de l'âge moderne (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Callard consacre un passage à « Ce que le fantôme fait au genre. Spectrophilie et misogynie<sup>749</sup> ». Lors de cette courte évocation, l'autrice affirme que les apparitions fantomatiques – visibles et incarnées – amènent à repenser les rôles genrés en société. En effet, depuis l'Antiquité, les femmes (et les enfants) sont considérées comme inférieures intellectuellement au reste de la population et, donc, plus aptes à s'abandonner aux dérives de l'imagination. Dans les divers traités (Gerson, Le Loyer, de Lancre) en circulation à la Renaissance, nombreux sont ceux qui présentent les femmes comme plus enclines, en raison de leur faiblesse d'esprit, à voir des fantômes. Certains récits, dont un opuscule paru en 1637, rapportent des histoires de femmes qui assistent au surgissement de magnifiques jeunes hommes. Ces récits visent, bien entendu, à reprendre un discours qui contrôle le désir des jeunes filles. Ces dernières sont perçues comme capables, par leurs seuls fantasmes, de donner corps à un fantôme pour combler leur plaisir. Rappelons que l'étymologie du fantôme renvoie au terme latin *phantasma*, lequel partage une racine commune avec la définition du fantasme. Ainsi, si historiquement les témoignages sur les apparitions de fantôme abondent tant pour les femmes que pour les hommes, il n'en demeure pas moins que certains les récupèrent afin de renforcer des stéréotypes. L'autrice note d'ailleurs que, à travers les écrits variés, l'expérience des femmes est souvent utilisée pour diaboliser les apparitions.

À la lumière de ces faits, il serait intéressant de sortir de la conception philosophique du spectre afin d'approfondir cette recherche historique et sociologique, puis d'observer comment elle se reflète dans le domaine littéraire. Effectivement, au cours des siècles, les livres qui s'intéressent aux fantômes, que ce soit comme des entités réelles ou des illusions infondées, sont essentiellement écrits par des hommes. Dès lors, nous pourrions observer la manière dont la littérature reconduit

---

<sup>749</sup> Caroline Callard, *Le temps des fantômes. Spectralités de l'âge moderne (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Fayard, 2019, p. 157.

ou détourne les scénarios qui se propagent en société. Les questions soulevées pourraient être les suivantes : De quelle manière sont présentées les femmes qui voient des fantômes dans les œuvres littéraires ? Quel est le discours employé pour décrire ces personnages féminins qui nous permettrait de circonscrire leurs traits psychologiques ? Dans ce même discours, quelles sont les dynamiques mises en place pour conserver les représentations au féminin dans un statut inférieur ? Par exemple, est-ce que l'apparition du fantôme nuit à leur quête narrative ? Aussi, dans les œuvres au masculin, si les personnages féminins incarnent l'absence de rigueur intellectuelle, est-ce que ces représentations sont modifiées dans les livres de femmes ? De surcroît, cette étude historique, sociologique et littéraire pourrait s'accompagner d'un volet créatif. La création est l'espace par excellence pour revisiter les lieux communs et sortir des stéréotypes. Ainsi, après avoir situé au fil des années les représentations des femmes hantées, un projet livresque pourrait donner à lire d'autres possibilités de scénarios au cœur de la narration. On pourrait, par exemple, mettre en œuvre un personnage féminin qui, hanté par l'apparition d'un fantôme, transgresse sa condition, puis voit sa quête bonifiée par une lucidité indéniable.

Enfin, pour revenir au sujet de ma thèse en recherche-crédation, de manière générale, je suis satisfaite de ce que j'ai produit. En composant ma création, j'ai tenté d'être cohérente avec les réflexions développées dans l'essai et j'ai suivi le processus de la hantise observé chez les poètes à l'étude. Ce n'est pas sans raison que je suis passée d'un projet de roman à un livre de poésie. J'ai essayé d'observer ce qui, en moi, était plus fort que ma subjectivité en laissant surgir mes fantômes. Je sais, désormais, qu'ils sont plus aptes à me guider dans l'expérience du poème. Il faut beaucoup d'écoute pour comprendre ce qui se met en place au cœur de la langue et une certaine impudeur pour transcrire des voix ancestrales. Il faut aussi beaucoup de patience. Comme l'indique Turcotte dans son journal de création :

[...] écrire, c'est cela : quelquefois mettre deux ou trois phrases ensemble, quelquefois ne pas écrire du tout. Le plus souvent, avoir l'air paresseux au possible, mais ça travaille, ça se passe et un jour, un matin surtout, ça arrive sur la page. C'est alors que le véritable travail, travail de forcené, peut commencer<sup>750</sup>.

---

<sup>750</sup> Élise Turcotte, *Le bruit des choses vivantes. L'autobiographie : la création d'un langage. Essai et fiction*, Thèse, Université de Sherbrooke, mai 1991, p. 247.

Cette pratique du mystère, où la pensée émotionnelle est d'abord contenue, m'a donné l'occasion d'approcher une forme de connaissance qui me semble plus juste, car elle émerge de l'écriture et non de ma personne. C'est ainsi qu'on arrive, paradoxalement, à se connaître le mieux. « Si je n'écris pas ce matin, / Je n'en saurai pas davantage, \ Je ne saurai rien / De ce que je peux être<sup>751</sup> », affirmait le poète Guillevic. C'est le geste d'écrire qui, chaque jour, me révèle à moi-même, et qui ne peut se pratiquer sans une communauté de spectres. C'est ce même geste qui correspond le mieux à ce que je suis, au plus profond de ma personnalité. Or, pour l'ambition de l'écriture, je ne suis pas prête à sacrifier la vie. L'écriture et la vie, pas seulement un ou l'autre. Je crois qu'Annie Ernaux soutenait aussi cette idée dans une entrevue accordée au réalisateur du film *Histoires d'écrivains*<sup>752</sup>. L'écriture me paraît davantage un *métier de vivre*, pour reprendre le terme de Pavese, plutôt qu'un lieu de réclusion pour l'intellectualité. Je préfère penser ce geste de la main comme un outil pour cesser de voir le monde et commencer à l'observer, mieux et en toute humilité. Je me sens pleinement vivre dans une marche en forêt où mon attention se détourne vers les branches alourdies d'un pin gris qui lutte entre son équilibre naturel et le poids ingrat de la neige. D'ailleurs, Amyot écrivait que « de grandes paix pourtant certaines fois / nous installent vraiment parmi les arbres/ pour l'éternité<sup>753</sup> ».

L'intuition première autour des spectres dans le processus scripturaire s'est avérée fructueuse pour réfléchir à la création. Lors de la composition des poèmes, je suis restée cohérente avec les pensées développées en suivant l'état de hantise ressenti. Cela m'a conduite à sortir de mes références restreintes pour laisser place à ce qui, en moi, me dépasse. Transcrire les voix ancestrales, immémoriales était une manière d'atteindre une forme plus juste. Or, je ne pense pas qu'il y ait de travail achevé du côté de la poésie. À mon avis, il y a seulement des œuvres abandonnées. Parfois, on ne saisit pas le poème au bon moment ; il disparaît « ou s'engouffrera dans un monde, \ À combien de dimensions ?<sup>754</sup> ». J'ai abandonné mon projet à une forme, mais les possibilités demeurent multiples, presque infinies.

En fin de parcours, je m'identifie à ces mots écrits par Turcotte dans son *Autobiographie de l'esprit* :

---

<sup>751</sup> Eugène Guillevic, *Art poétique*, Paris, Gallimard, 1989, p. 195.

<sup>752</sup> Annie Ernaux, *Histoires d'écrivains*, film réalisé par Timothy Miller, France, La Cinquième, 2000, 13 minutes. En ligne : [http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w\\_fiche\\_film/27015\\_1](http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/27015_1).

<sup>753</sup> Geneviève Amyot, « Nous sommes beaucoup qui avons peur », *Liberté*, vol. 43, n° 3, 2001, p. 55.

<sup>754</sup> *Ibid.*, p. 259.

Cela génère une énergie puissante de travailler ainsi, dans l'indéfini. Dès l'écriture de cette première phrase, j'ai éprouvé une sorte de joie insolente, comme si je désobéissais à quelques vagues lois tout en sachant que j'avais raison, à cause de la forme libre dans laquelle je savais que j'allais travailler bien sûr, mais aussi, et surtout, à cause du sujet auquel je m'attaquais avec toutes mes armes de poètes et de chercheuse. J'oserais dire que j'ai eu l'impression d'avoir enfin écrit quelque chose de vrai<sup>755</sup>.

Écrire quelque chose de vrai c'est avant tout refuser de mourir – réellement et symboliquement – et continuer à avancer dans la désorientation. Le mouvement de la perte nous dépossède, mais il nous accorde l'occasion de nous penser comme être vivant. Poursuivre dans l'incertitude équivaut à choisir l'apparition spectrale en rejetant son savoir et en entrant en résistance contre ses préjugés personnels. Par-delà le soi, l'appel de l'inconnu se fait entendre et invite le sujet à délaisser ses idées préconçues. On peut lui obéir avec autant de force que nous avons désobéi à la certitude. On peut aussi refuser cette convocation anxiogène. Or accepter le don implique paradoxalement de renoncer à soi-même. *Apprendre à perdre*. Et se perdre commence peut-être par l'oubli qui ouvre « un espace de disponibilité à l'inédit, à quelque chose dont l'attente n'a pas été sauvegardée, mais qui nous sera pourtant délivré<sup>756</sup> ». L'écriture continuera de m'accompagner dans le quotidien. Peut-être qu'elle se déplacera aussi vers une autre passion. Après tout, les possibilités sont multiples et il serait faux de dire qu'il n'y a pas d'autres manières d'être au monde. À l'aune de ces centaines de pages, je souhaite retenir comment cette recherche-crédation m'a située dans l'avenir avant même son commencement. Je suis vivante, la poésie est en moi et dans le monde. J'ouvre la porte au *métier de vivre*, à la conscience en action, sans le destin tragique de Pavese, de Celan, d'Arcan, de Pizarnik et de Plath. Enfin, j'aimerais maintenant laisser place au silence, à l'effacement, là où aucune prise n'est possible. Je voudrais habiter l'espace d'avant la mémoire, celui de l'oubli qui accueille son surgissement et délimite les contours de ses souvenirs. Qu'est-ce qui émergera dans cinq, dix ans ? Un poème, un livre, un pied-de-vent dans les bras du miracle. Et avec moi, pour toujours, ces mots du poète Guillevic :

Le soleil couchant  
Peut avoir des couleurs

---

<sup>755</sup> Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*, op. cit., p. 87.

<sup>756</sup> Anne Dufourmantelle, *L'éloge du risque*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2011, p. 52.

Qui font croire  
Qu'il n'est plus qu'un soleil mort.

Rien de pareil  
Pour le poème.

Il crie toujours :  
Je vis, prenez-moi,

Et, sachez-le,  
Je ne me suiciderai pas,

Je suis un trou dans le réseau  
Que constitue partout la mort.<sup>757</sup>

---

<sup>757</sup> *Ibid.*, p. 192.



## BIBLIOGRAPHIE

### I. Corpus primaire

AMYOT, Geneviève, *Je t'écirai encore demain*, Montréal, Éditions du Noroît, 1994.

DESAUTELS, Denise, *Tombeau de Lou*, Montréal, Éditions du Noroît, 2000.

DUPRÉ, Louise, *Plus haut que les flammes*, Montréal, Éditions du Noroît, 2010.

DUPRÉ, Louise, *La main hantée*, Montréal, Éditions du Noroît, 2016.

TURCOTTE, Élise, *Ce qu'elle voit*, Montréal, Éditions du Noroît, 2010.

### II. Corpus secondaire

#### a) Geneviève Amyot

AMYOT, Geneviève, « Geneviève Amyot », *Québec français*, n° 32, 1978, p. 53.

———, « Printemps 92 (extrait de journal) », « 80 voix au féminin », *Arcade*, n° 35-36, 1996.

AMYOT, Geneviève et Jean DÉSY, *Que vous ai-je raconté ? Correspondance 1990-2000*, Montréal, Éditions du Noroît, 2012.

#### b) Denise Desautels

DESAUTELS, Denise, *La promeneuse et l'oiseau ; suivi de Journal de la promeneuse*, Montréal, Éditions du Noroît, 1980.

———, *L'écran ; précédé de Aires du temps*, Montréal, Éditions du Noroît, 1983.

———, « Poème de la durée/ texte », *Estuaire*, n° 37, 1985, p. 25-29.

———, « L'énigme ? Objets continus », *Choisir la poésie*, collectif, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1986, p. 30-33.

———, *Écritures/ ratures*, Montréal, Éditions du Noroît, 1986.

———, *Un livre de Kafka à la main. Avec huit photographies de Jocelyne Alloucherie*, Montréal, Éditions du Noroît, 1987.

———, *Leçons de Venise*, autour de trois sculptures de Michel Goulet, Montréal, Éditions du Noroît, 1990.

———, « Une archéologie de l'intime », *La littérature et la vie au collégial*, Montréal, Modulo Éditeur, 1991, p. 35-37.

- , *Le saut de l'ange. Autour de quelques objets de Martha Townsend*, Montréal, Éditions du Noroît, 1992.
- , « Vivre grande », *Lettres québécoises*, n° 74, 1994, p. 7-8.
- , « Aimez-vous les oiseaux rapaces », *Trois*, vol. X, n° 3, 1995.
- , *Cimetière : la rage muette*, Québec, Éditions de la grenouillère, 1995.
- , « Ma joie », *crie-t-elle*, Montréal, Éditions du Noroît, 1996.
- , « Trois questions, trois pièges », *Liberté*, n° 394, 1997, p. 47-53.
- , « Ce que je cherche à faire », *Estuaire*, n° 89, 1997, p. 71-79.
- , « L'une et l'autre, etc. », *Arcade*, n° 39, 1997, p. 39-42.
- , « Une grande pièce blanche, presque vide », « La chambre des poètes », *Liberté*, vol. 41, n° 6, décembre 1999, p. 29-33.
- , « D'abord l'intime. Entretien avec Denise Desautels », mené par Louise Dupré, *Voix et Images*, vol. 26, n° 2, 2001, p. 227-240.
- , *Ce désir toujours. Un abécédaire*, Montréal, Leméac, 2005.
- , *L'œil au ralenti*, Montréal, Éditions du Noroît, 2007.
- , « Une utopie essentielle », *Leçon du poème*, Vincent Charles Lambert (dir.), Cahiers du Centre Hector-de-Saint-Denys-Garneau II, Montréal, Nota bene, 2008, p. 127-128.
- , « Onze fragments », *Postures*, Actes du colloque « Engagement : imaginaires et pratiques », hors série n° 1, 2009, p. 163-168.
- , *L'angle noir de la joie*, Montréal, Arfuyen/Le Noroît, 2011.
- , *Sans toi, je n'aurais pas regardé si haut. Tableaux d'un parc*, Montréal, Éditions du Noroît, 2013.

### c) Louise Dupré

- DUPRÉ, Louise, *La peau familière*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1983.
- , « Étrangement, la nouvelle écriture... », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 141, 1984, p. 50-51.
- , « Qui parle ? », *Estuaire*, n° 38, 1985-1986, p. 41-47.
- , *Chambres*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1986.
- , « Réflexions sur la poésie », *Choisir la poésie*, collectif, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1986, p. 71-73.

———, « Portrait de l'artiste, revu et corrigé... », *Actes du colloque sur les ateliers de création*, Trois-Rivières, Des forges, 1988, p. 77-82.

———, « Quatre esquisses pour une morphologie », *La théorie, un dimanche*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1988.

———, *Stratégies du vertige : trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1989.

———, « Entretien avec Louise Dupré », mené par Annie Molin-Vasseur, *Arcade*, n° 32, 1995, p. 61-68.

———, « Cela, oui, le poème », *Estuaire*, n° 89, 1997, p. 93-101.

———, « Là d'où je viens. Notes sur l'écriture et le féminisme », *Trois*, vol. XIII, n° 2, février 1998, p. 41-50.

———, *Tout près*, Montréal, Éditions du Noroît, 1998.

———, « Briser le miroir », *Lettres québécoises*, n° 95, 1999, p. 7.

———, « Le geste d'écrire », *Les Écrits*, n° 97, 1999, p. 139-144.

———, « Carnets de la survie (extraits) », *Face au monde, figures du poète, Liberté*, vol. 44, n° 4, novembre 2002, p. 32-43.

———, « Louise Dupré : Questionner l'existence », entretien accordé par Linda Amyot, *Nuit blanche*, n° 93, 2003-2004, p. 24-28.

———, « Écrire d'une main blessée », *Les Écrits*, n° 111, août 2004, p. 21-35.

———, « L'atelier de poésie », *Leçons du poème*, Vincent Charles Lambert (dir.), Cahiers du Centre Hector-de-Saint-Denys-Garneau, Montréal, Éditions Nota bene, vol. 2, 2008, p. 23-26.

———, *L'été funambule*, Montréal, Éditions XYZ, 2008.

———, « Entretien avec Louise Dupré », mené par Janet M. Paterson, *Voix et Images*, vol. 34, n° 2, 2009, p. 11-23.

———, « L'expérience de la douleur (Extrait d'un essai sur la douleur) », *La poésie comme expérience*, Claude Lévesque (dir.), Montréal, Hurtubise, 2009, p. 105-116.

———, *L'album multicolore*, Montréal, Éditions Hélotrope, 2014.

———, « Dans l'intimité de l'écriture », *Cahier Anne Hébert*, n° 16, 2019, p. 17-29.

#### **d) Élise Turcotte**

TURCOTTE, Élise, « Extraits du livre de bord ou la discontinuité », *Question de culture*, n° 8, 1985, p. 21-27.

TURCOTTE, Élise et Louise DESJARDINS, « Les lettres entières », *La Nouvelle barre du jour*, avril 1989, p. 11-27.

———, *Le bruit des choses vivantes. L'autobiographie : la création d'un langage. Essai et fiction*, Thèse, Université de Sherbrooke, mai 1991.

———, « Une mémoire grand-angulaire », *Arcade*, n° 39, 1997, p. 67-76.

———, *La maison étrangère*, Montréal, Leméac, 2002.

———, « Élise Turcotte : Une géographie intime du monde », entretien mené par Linda Amyot, *Nuit blanche*, n° 90, 2003, p. 8-13.

———, « Sur les traces d'Élise Turcotte », entretien mené par Julie Sergent, *Lettres québécoises*, n° 120, 2005, p. 6-8

———, « Entretien avec Élise Turcotte », entretien mené par Denise Brassard, *Voix et images*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 15-30.

———, *Pourquoi faire une maison avec ses morts*, Montréal, Leméac, 2007.

———, « Élise Turcotte : terre humaine », entretien mené par Marie-Claude Fortin, *Entre les lignes*, vol. 4, n° 1, 2007, p. 34-36.

———, *Autobiographie de l'esprit*, Montréal, La Mèche, 2013.

———, « Pourquoi la poésie ? », *Ma parole tiendra*, Bulletin 2016, Montréal, Éditions du Noroît, 2016, p. 36.

### **III. Corpus critique**

#### **a) Sur les œuvres littéraires à l'étude**

BERGERON, Patrick, « Penser sa mort ? », *Frontières*, revue d'information, de recherche et de transfert de connaissances en études sur la mort de l'Université du Québec à Montréal, vol. 19, n° 2, 2007, p. 5-7.

BRASSARD, Denise, « Entretien avec Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 15-30.

———, « Fenêtre sur corps : l'esthétique du recueillement dans la poésie de Louise Dupré », *Voix et images*, vol. 34, n° 2, 2009, p. 43-58.

BROCHU, André, « De la maturité à l'accomplissement : la trajectoire poétique de Louise Dupré », *Voix et images*, vol. 34, n° 2, 2009, p. 29-41.

CLÉRO, Françoise, « Geneviève Amyot : entre le rituel et la passion », *Nuit blanche, Magazine littéraire*, n° 42, 1990-1991, p. 30-32.

COURVILLE, Vanessa, « *La main hantée de Louise Dupré : écrire parmi la cruauté* », *Les Méconnus*, [En ligne], 2016, <http://lesmeconnus.net/22355-2/>.

COURVILLE, Vanessa, « La figure du seuil chez Geneviève Amyot dans *Que vous ai-je raconté? Correspondance 1990-2000* », *Nouveaux regards sur nos lettres. La correspondance d'écrivains et d'artistes au Québec*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2020, p. 267-289.

DELAND, Monique, « Émerger du naufrage : Patrick Lafontaine et Louise Dupré », *Moebius*, n° 133, 2012, p. 141-152.

DUPRÉ, Louise, « Denise Desautels : la pensée du jour », *Études françaises*, vol. 29, n° 3, hiver 1993, p. 41-50.

———, « Racines poétiques, racines maternelles (sur *Je t'écrirai encore demain* de Geneviève Amyot) », *Revue des lettres et de traduction* (Liban), n° 4, 1998, p. 117-127.

———, « L'éblouissement du réel », *Liberté*, vol. 43, n° 3, 2001, p. 67-71.

———, « D'abord l'intime. Entretien avec Denise Desautels », *Voix et images*, vol. 26, n° 2, 2001, p. 227-240.

———, « Rhétorique au féminin et effets de féminin : *Je t'écrirai encore demain* de Geneviève Amyot », *La rhétorique au féminin*, Annette Hayward (dir.), Montréal, Nota bene, 2006, p. 461-477.

———, « Une poésie sans gloire », *Spirale : arts • lettres • sciences humaines*, n° 228, 2009, p. 74-75.

DUMAS, Simon, « Entrevues sur Geneviève Amyot », *Rhizome*, 2007, en ligne : <http://www.productionsrhizome.org/fr/mediatheque/oeuvres/1061/entrevues-sur-genevieve-amyot>

GAUDET, Gérald, *Écrire, aimer, penser. Entretiens sur l'essai et la création littéraire*, Montréal, Nota bene, 2019.

GODBOUT, Patricia et Nathalie WATTEYNE (dir.), « Archives et écritures des femmes », *Cahier Anne Hébert*, n° 16, 2019.

HAVERCROFT, Barbara, « Espace autofictif, sexuation et deuil chez Denise Desautels et Paul Chanel Malenfant », *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Louise Dupré, Jaap Lintvelt et Janet M. Paterson (dir.), Montréal, Nota bene, 2002, p. 43-63.

———, « Les traces vivantes de la perte : la poétique du deuil chez Denise Desautels et Laure Adler », *Voix et images*, vol. 36, n° 1, 2010, p. 79-95.

JÉZÉQUEL, Anne-Marie, *Louise Dupré : le Québec au féminin*, Paris, l'Harmattan, 2008.

LAMONTAGNE, Lydia, *L'envolée des ténèbres. Mort et deuil dans la poésie d'Anne Hébert, Fernand Ouellette, Jacques Brault et Denise Desautels*, Thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 2012.

LEDoux-BEAUGRAND, Evelyne, « La Shoah au miroir de la poésie dans *Comme une chienne à la mort* de Louise Cotnoir et *Plus haut que les flammes* de Louise Dupré », *Quebec Studies*, n° 59, 2015, p. 9-30.

MALENFANT, Paul Chanel, « Écrire comme mourir : tombeau des mots », *Voix et images*, vol. 26, n° 2, 2001, p. 247-263.

MARCOTTE, Gilles, « Lettre à la mort », *Liberté*, vol. 43, n° 3, 2001, p. 60-66.

MAVRIKAKIS, Catherine, « L'apparition du disparu : la disparate du poétique dans deux recueils de Denise Desautels. Du musical au photographique », *Études françaises*, vol. 42, n° 2, 2006, p. 47-60.

NEPVEU, Pierre, « Les choses vivantes d'Élise Turcotte », *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2004, p. 209-217.

PARÉ, François, « La figure de la répétition dans l'œuvre de Denise Desautels », *Voix et images*, vol. 26, n° 2, 2001, p. 275-287.

———, « Pluralité et convergence dans la poésie d'Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 35-45.

PONTBRIAND, Jean-Noël, « Geneviève Amyot ou la mémoire vivante », *Québec français*, n° 32, 1978, p. 51-52.

WATTEYNE, Nathalie, « Voix d'outre-tombe dans les poèmes en prose d'Isabelle Pinçon et de Louise Dupré », *Sens et présence du sujet poétique. La poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Michael Brophy et Mary Gallagher (dir.), Amsterdam-New York, Rodopi, 2006, p. 339-346.

## **b) Sur les spectres, les apparitions, la revenance et la hantise**

ABRAHAM, Nicolas et Maria TOROK, *Cryptonymie : le verbier de l'homme aux loups*, Paris, Aubier/Flammarion, 1976.

———, *L'écorce et le noyau*, Paris, Aubier-Flammarion, 1978.

ADORNO, Theodor W. et Max HORKHEIMER, « De la théorie des revenants », *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974.

AQUIEN, Pascal, « Psychanalyse du spectre », *Sillages critiques*, n° 8, 2006.

BAUDRY, Patrick, *La place des morts. Enjeux et rites*, Paris, Armand Colin, 1999.

BOISSINOT, Christian, « Questions et réponses – Spectres de Marx. Entretien avec Jacques Derrida », *Laval théologique et philosophique*, vol. 50, n° 3, 1994, p. 619-627.

CALLARD, Caroline, *Le temps des fantômes – spectralités de l'âge moderne (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Fayard, 2019.

CAPDECOMME, Marie, *La vie des morts. Enquête sur les fantômes d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Imago, 1997.

DELVAUX, Martine, *Histoires de fantômes : Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005.

DEMANZE, Laurent, « Les possédés et les dépossédés », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 11-23.

———, « La fabrique des fantômes », *Inter-Lignes*, « L'héritage en question(s) », numéro spécial, 2009, p. 79-88.

DEPIERRE, Marie-Ange, *Paroles fantomatiques et cryptes textuelles*, Seyssel, Champ Vallon, 1993.

DERRIDA, Jacques, *Demeure*, Paris, Galilée, 1988.

———, « Question au Judaïsme. Entretiens avec Élisabeth Weber », 1991, en ligne : [https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/frances/derrida\\_temoignage.htm](https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/frances/derrida_temoignage.htm).

———, *Points de suspension*, Paris, Galilée, 1992.

———, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil, et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993.

———, *Apories*, Paris, Galilée, 1996.

———, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, 2003.

———, *Apprendre à vivre enfin : entretien avec Jean Birnbaum*, Paris, Galilée, 2005.

———, *Otobiographies*, Paris, Galilée, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

———, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

———, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.

———, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.

———, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

———, *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

———, *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2, Paris, Éditions de Minuit, 2013.

- , *Essayer voir*, Paris, Éditions de Minuit, 2014.
- DUFOURMANTELLE, Anne, *Éloge du risque*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2011.
- FORTIN, Jutta et Jean-Bernard VRAY (dir.), *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.
- GUIBERT, Hervé, *L'image fantôme*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.
- GUIDÉE, Raphaëlle et Denis MELLIER, *Hantologies : Les fantômes et la modernité*, Paris, Kimé, 2009.
- , « La ronde philosophique des fantômes. Pouvoir et puissance de la répétition », *Otrante, Hantologies : les fantômes et la modernité*, n° 25, 2009, p. 21-31.
- HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.
- KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- MILNER, Max, *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2002.
- NANCY, Jean-Luc, « Le ventriloque », *Mimesis des articulations*, Paris, Aubier-Flammarion, 1975.
- PILAR BLANCO, María del et Esther PEEREN, *The spectralities reader: ghosts and haunting in contemporary cultural theory*, New York, Bloomsbury Academic, 2013.
- RONGIER, Sébastien, *Théorie des fantômes*, Paris, Les Belles lettres, 2016.
- RUFFEL, Lionel, « Le temps des spectres », in *Le Roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, sous la direction de Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois, Paris, Prétexte éditeur, 2004, p. 95-117.
- SANGSUE, Daniel, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, Paris, José Corti, 2011.
- SAUGET, Stéphanie (dir.), *Les âmes errantes : fantômes et revenants dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Créaphis éditions, 2012.
- SCHMITT, Jean-Claude, *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, 1994.

### c) Sur les imaginaires de la mort, du deuil et de la mélancolie

- ABRAHAM, Nicolas et Maria TOROK, « Introjecter – incorporer. Deuil ou mélancolie ? », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 6, 1972, p. 111-122.



- ARIÈS, Philippe, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1985.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980.
- BARTHES, Roland, *Journal de deuil*, Paris, Seuil, 2009.
- CARLAT, Dominique, *Témoins de l'inactuel : quatre écrivains contemporains face au deuil*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2007.
- CHABOT, André, *La mort et ses poètes*, Paris, le Cherche midi éditeur, 1993.
- DELECROIX, Vincent, *Apprendre à perdre*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2019.
- DERRIDA, Jacques, *Adieu à Emmanuel Levinas*, Paris, Galilée, 1997.
- ERNST, Gilles (dir.), *La mort dans le texte*, colloque de Cerisy, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988.
- FORT, Pierre-Louis, *Ma mère, la morte : l'écriture du deuil chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux*, Paris, Imago, 2007.
- FREUD, Sigmund, « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1968.
- , « Notre rapport à la mort », *Œuvres complètes : Psychanalyse*, vol. XIII 1914-1915, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 142-155.
- GLAUDES, Pierre et Dominique RABATÉ (dir.), *Deuil et littérature*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2005.
- GREEN, André, *La lettre et la mort, Psychanalyse et littérature*, Paris, Denoël, 2004.
- GUIOMAR, Michel, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1988.
- HIDALGO-BACHS, Bernadette et Catherine MILKOVITCH-RIOUX, *Écrire le deuil dans les littératures des XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2014.
- JONAS, Hans, *Le concept de Dieu après Auschwitz*, Paris, Rivages poche, 1994[1984].
- JUFFÉ, Michel (dir.), *Expérience de la perte*, colloque de Cerisy-La Salle, Paris, Presses universitaires de France, 2005.
- KRISTEVA, Julia, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
- LE GOFF, Jacques, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981.
- LÉVINAS, Emmanuel, *La mort et le temps*, Paris, Le Livre de poche, 1991.
- STAMELMAN, Richard, « La poétique et l'expérience de la perte », Jean-Michel MAULPOIX et Yves CHARNET (dir.), dans *Poétique du texte offert*, Fontenay et Saint-Cloud, E.N.S Éditions, 1996, p. 25-55.
- VOLANT, Éric, « Mexique : Dia de los muertos », *Encyclopédie sur la mort. La mort et la mort volontaire à travers les pays et les âges*, 29 juin 2012, en ligne :

**d) Sur la filiation, l'héritage et le témoignage dans la littérature contemporaine**

AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, Paris, Payot et Rivages, 1999.

BLANCHOT, Maurice, *La communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

COLLIN, Françoise, « Un héritage sans testament », *Anthologie québécoise, 1977-2000*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2014.

DAUNAI, Isabelle, *Les grandes disparitions. Essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2008.

DÉCHAUX, Jean-Hugues, *Le souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation*, Paris, PUF, coll. « Le lien social », 1997.

DEMANZE, Laurent, « Prologue », *Encres orphelines*, Paris, José Corti, 2008, p. 9-38.

DERRIDA, Jacques, *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Galilée, 1988.

DERRIDA, Jacques et Anne DUFOURMANTELLE, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.

DERRIDA, Jacques, « Jacques Derrida : « Jacques Derrida : “Autrui est secret parce qu'il est autre” », entretien mené par Antoine Spire, *Le Monde de l'éducation*, septembre, 2000.

———, *Genèses, généalogies, genres et le génie : Les secrets de l'archive*, Paris, Galilée, 2003.

JONAS, Hans, *Le concept de Dieu après Auschwitz*, Paris, Rivages poche, 1994[1984].

LACROIX, Sophie, *Ce que nous disent les ruines : La fonction critique des ruines*, Paris, L'Harmattan, 2007.

LAPOINTE, Martine et Laurent DEMANZE, « Présentation : figures de l'héritier dans le roman contemporain », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 5-9.

LEDOUX-BEAUGRAND, Évelyne, *Imaginaires de la filiation : héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ Éditeur, 2013.

**e) Philosophie, création littéraire et poésie**

AUSTER, Paul, *L'invention de la solitude*, Paris, Actes Sud, 1988[1982].

———, *La pire d'Oppen. Essais, discours, préfaces*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 2016.

BACHMANN, Ingeborg, « Profession de foi », *Toute personne qui tombe a des ailes (Poèmes 1942-1967)*, Paris, Gallimard, 2015.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2000.

- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- , *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- , *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- BORGES, Jorge Luis, *L'art de la poésie*, traduit de l'anglais par André Zavriew, Paris, Gallimard, 2000.
- BRAULT, Jacques, *Dans la nuit du poème*, Montréal, Éditions du Noroît, 2011.
- CAMUS, Albert, *Carnets I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013.
- CELAN, Paul, *Poèmes*, Paris, José Corti, 1970.
- DATTAS, Lydie, *La nuit spirituelle*, Paris, Gallimard, 2013.
- DELECROIX, Vincent, *Apprendre à perdre*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2019.
- DESROCHERS, Jean-Simon, *Processus Agora*, Montréal, Les Herbes rouges, 2015.
- DILLARD, Annie, *En vivant, en écrivant*, Paris, Christian Bourgeois, 2008[1989].
- DUFOURMANTELLE, Anne, *L'éloge du risque*, Éditions Payot & Rivages, 2011.
- DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993.
- ERNAUX, Annie, *L'écriture comme un couteau*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011.
- GIGUÈRE, Roland, « Le pouvoir du noir », *La main au feu, 1949-1968*, Montréal, Typo, 1987, p. 117.
- GRACQ, Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1981.
- GUILLEVIC, Eugène, *Art poétique*, Paris, Gallimard, 1989.
- HÉBERT, Anne, « Poésie, solitude rompue », *Œuvre poétique, 1950-1990*, Montréal, Boréal, 1992, p. 59.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, Paris, Gallimard, 1992.
- HUGO, Victor, « Les Djinns », *Les Orientales*, Paris, Minard, 2002[1829].
- JUARROZ, Roberto, *Poésie et réalité*, traduit de l'espagnol par Jean-Claude Masson, Paris, Éditions Lettres Vives, 1987.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgeois, 2004.
- LAMBERT, Vincent Charles (dir.), *Leçons du poème*, Montréal, Éditions Nota bene, 2008.
- LAMY, Suzanne, *Quand je lis je m'invente*, Montréal, Hexagone, 1984.
- LAPIERRE, René, « L'exigence de la forme », *Dans l'écriture*, Montréal, Éditions XYZ, 1994.
- , *L'entretien du désespoir. Essai sur l'affolement*, Montréal, Les Herbes rouges, 2001.

- , *L'atelier vide*, Montréal, Les Herbes rouges, 2003.
- LORDE, Audre, « La poésie n'est pas un luxe », *Sister outsider*, Californie, Crossing Press Barkely, 1984.
- MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2011.
- MELANÇON, Robert, *Pour une poésie impure*, Montréal, Boréal, 2015.
- M. GREENE, Thomas, *Poésie et magie*, Paris, Julliard, 1991.
- PASSERON, René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989.
- PESSOA, Fernando, *Le livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1999.
- PETIT, Philippe, *Traité du funambulisme*, Paris, Actes Sud, 1997.
- PIZARNIK, Alejandra, *Extraction de la pierre de folie*, Paris, Ypfilon.éditeur, 2013.
- RONCARD, Pierre de, *Les Hymnes*, Paris, André Wechel, 1555-1556.
- SZYMBORSKA, Wisława, « Discours prononcé devant l'académie suédoise le 7 décembre 1996 », *De la mort sans exagérer. Poèmes, 1957-2009*, Paris, Gallimard, 2018.
- UGUAY, Marie, *Journal*, Montréal, Boréal, 2015.
- VALÉRY, Paul, « Philosophie de la danse », *Œuvres I, Variété*, « Théorie poétique et esthétique », Paris, Gallimard, 1957[1938], en ligne : [http://cache.media.education.gouv.fr/file/Daac/30/0/valery\\_philosophie\\_danse\\_344300.pdf](http://cache.media.education.gouv.fr/file/Daac/30/0/valery_philosophie_danse_344300.pdf).
- WEIL, Simone, *L'attente de Dieu*, Paris, Éditions du vieux colombier, 1950.
- WOOLF, Virginia, *Une chambre à soi*, Paris, 10/18, 1929.
- ZAMBRANO, Maria, *Apophtegmes*, Paris, José Corti, 2002.

## **f) Autres**

- CHOQUETTE, Adrienne, *Confidences d'écrivains canadiens français*, Trois-Rivières, Éditions du Bien Public, 1939.
- COURVILLE, Vanessa, « Ton cou blanc de cygne », *Interpellation(s). Enjeux de l'écriture au « tu »*, Isabelle Boisclair et Karine Rosso (dir.), Montréal, Nota bene, 2018, p. 215-228.
- FERNANDEZ, Marc et Jean-Christophe RAMPAL, *La ville qui tue les femmes. Enquête à Ciudad Juárez*, Paris, Hachette Littératures, 2005.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, *Des os dans le désert*, Albi, Éditions Passage du Nord-Ouest, 2007.
- RIVARD, Yvon, *Aimer, enseigner*, Montréal, Boréal, 2012.

STAËL, Madame de, « Des Femmes qui cultivent les Lettres », *De la littérature*, Paris, Flammarion, 1991[1800].

#### **IV. FILMOGRAPHIE**

DERRIDA, Jacques, "The Science of Ghosts", *Ghost Dance*, réalisé par Ken McMullen, 1983.

ERNAUX, Annie, *Histoires d'écrivains*, réalisé par Timothy Miller, 2000, 13 minutes. En ligne : [http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w\\_fiche\\_film/27015\\_1](http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/27015_1).